toma roman

Experienţa estetică şi valoarea • Premise ale judecăţii de valoare asupra operei de artă • Orientări şi tendinţe contemporane în analiza experienţei estetice • Structura şi dinamica experienţei estetice • Experienţa estetică şi experienţa critică •

artă şi valoare

editura univers

ARTĂ ȘI VALOARE

TOMA ROMAN

București, 1983
EDITURA UNIVERS

INTRODUCERE

Arta modernă a impus diversificarea fără precedent a reflecţiilor teoretice şi critice asupra ei, tendinţa de a-profundare, de clarificare răspunzînd multitudinii de forme pe care le îmbracă operele, policentrismului acuzat de spaţiul artistic. Niciodată preocupările teoretice şi metodologice nu s-au vrut mai riguroase, abordarea structurii operelor mai la adăpost de erorile tradiţionale, generalizările mai prudente ca în ultima vreme. Teoreticianul caută să se situeze mai aproape de adevărul în mişcare al artei ; exactitatea şi obiectivitatea sînt cultivate în exegeze cu un veritabil spirit ştiinţific.

Este însă îndeajuns ceea ce s-a realizat pînă acum pentru a putea justifica o perspectivă axiologică fermă asupra artei ? Au reuşit oare teoriile estetice să lumineze semnificativ universul de valori propus de artă, realizînd o schemă a valorii, specifică, care să nu excludă universalitatea şi unicitatea acesteia, fundată în operă ? Studiul succesivelor sau concomitentelor doctrine şi teorii estetice ne ridică şi alte întrebări : ce realizează ele, definirea esenţei artei sau a unicităţii obiectelor estetice ; ce principii stabilesc, de ce şi în ce contexte sînt valabile aceste principii ?

Fiecare doctrină, fiecare teorie nouă a adus — este în afară de orice îndoială — un spor de maturitate teoretică, de cunoaştere, fiecare doctrină sau teorie a relevat disponibilităţi creatoare, a dat sugestii fructuoase în cercetarea modului de constituire a valorii în artă. Apare însă mereu o anume insuficienţă ; mereu tendinţa spre dialog, spre recunoaşterea propriilor limite pare a fi blocată de ceva. Este adevărat că tentativele de integrare a formelor artistice specifice artei contemporane se izbesc de obstacole suplimentare pe care arta tradiţională nu le

cunoştea. Opera de artă nu mai apare ca o închegare organic — simetrică. Tendinţa de a construi opere „deschise“, dinamice, care să stimuleze dialogul (participarea) cu conştiinţa publicului, se generalizează. Se produce ceea ce unii cercetători au numit „„fenomenul“ de „intelectualizare“ al artei moderne. Opere „în mişcare“, cu forme flotante, propun publicului lor participarea creatoare, depind mai mult ca altădată de acel public. Este evident că asemenea valori pot fi mai greu măsurate, recunoaşterea şi integrarea lor în sistemul valorilor artei solicitînd la maximum confruntarea, dialogul. Principii stabilite ale valorizării nu mai pot rezista acum decît în măsura în care se dovedesc a fi flexibile, dinamice ele însele. Ceea ce nu trebuie să ne ducă şi — pe măsură ce demersul teoretic se amplifică — nu ne duce la un scepticism teoretic, la gîndirea inutilităţii oricărei cercetări estetice şi axiologice în acest domeniu.

Analiza pe care am efectuat-o a urmărit să demonstreze posibilităţile largi ale cercetărilor de estetică şi axiologia artei de a surprinde şi de a analiza valoarea realizată în opere, modalităţile aparte de constituire şi funcţionare ale acesteia. Opţiunea pentru deschiderile propuse analizei de către estetica marxistă este rezultatul unui demers progresiv în care ni s-au părut convingătoare atît schiţa analizei valorilor artei, ce se instituie printr-o modalitate sui-generis a relaţiei „obiectivitate-subiectivitate“, permiţînd realizarea într-un grad mai înalt a obiectivităţii şi rigorii atît de căutate pe acest teritoriu, cît şi capacitatea acestei teorii de a se angaja creator în confruntările de idei ale epocii, de a prelua critic sugestii fertile, valoroase.

Ne-am început periplul cu ipoteza că tentativele de comprehensiune a universului valorilor artei moderne au şanse de a se realiza în măsura în care se acceptă ca element fundamental conceptul de experienţă estetică, al cărui conţinut trebuie reelaborat în funcţie de descoperirile pe care succesive teorii estetice le-au realizat. Experienţa estetică trebuie deosebită de atitudinile şi activităţile cu statut aparent asemănător, pentru a face posi-

bilă o reflecție specializată asupra artei — judecata de valoare — și pentru a realiza în ultimă instanță Statutul valorii înseși. Pentru că arta, ca fenomen specific, nu există altfel decît prin opere, adică prin obiecte ale conștiinței, care nu pot fi concepute în afara ordinii valorilor, prin statutul ontic al operelor existența și valoarea apărînd de nedesfăcut. Opera angajează dialogul cu conștiința publicului, neconfundîndu-se totuși cu aceasta. Experiența estetică este aceea care face inteligibil rațional cadrul acestui dialog sui-generis, permițînd ceea ce vom numi „viziunea concretă" asupra operei, cu alte cuvinte, surprinderea unicității ei, dar printr-o implicare a socialului — într-un act ce apare strict individual. De aceea, experiența estetică trebuie gîndită ca radical ruptă de reacția pur-afectivă în fața operei. Perspectiva trăirii psihologice se discreditează prin confuzia pe care o provoacă între artă și realitate, între „eficacitatea artistică" și eficacitatea vieții practice. „Dialogul" care este generat și generează experiența estetică nu pleacă de pe un teren gol, receptarea nu este — din acest punct de vedere — inocentă. Arta nu există decît prin opere, orice operă nouă nu purcede *ex nihilo,* iar ordinea actuală a valorilor artei implică mereu relația cu ierarhia anterioară, comparația, restructurarea. Opera prezentă cheamă operele trecute, valoarea ei se articulează în planul valorilor propuse de acestea, modificîndu-l. Experiența estetică presupune inteligența critică și rațiunea, dar nu se confundă cu ele. Ea poate fi stimulată de ideile teoretice, ea este amplificată de convingeri de acest tip. Efortul unor creatori de artă contemporani de a realiza opere „naive", de a se reîntoarce la o artă „primitivă", eliberată de structuri raționale subsumate, este, dimpotrivă, un efort rațional, el însuși presupunînd înțelegerea și teoretizarea. Purismul unui Mondrian, ca să exemplificăm, este, de fapt, o rafinată esoterie, tablourile „copilărești" ale lui Klee sau Miró ascund un „realism intelectual" mult mai bogat în semnificații decît orice lucrare academistă premiată. Ceea ce acum aproape un secol au realizat în pictură Van Gogh și Gauguin, după ce au des-

coperit lumea primitivă într-o expoziție pariziană, ceea ce au încercat curente literare ca dadaismul sau suprarealismul a devenit o trăsătură semnificativă a acestui proces de „intelectualizare" a artei moderne, proces în care... creația nu se poate justifica fără prezența conștiinței. Invenția o presupune ca „judecător", dar și ca „martor". Creația este rectificată din planul conștiinței (creatorului) și modifică ea însăși conștiința (publicului). Problemele creației se regăsesc astfel în problemele receptării și experiența estetică corelează și din această perspectivă dimensiunea individuală cu cea social-istorică. Experiența estetică are nevoie de principii estetice teoretizate ; ea nu le absolutizează însă. Programele estetice nu au, de aceea, decît valabilitatea pe care le-o conferă operele. Iar operele presupun noutatea, devenirea, o realitate reinventată mereu de creație. Conștientizarea principiilor luminează experiența cu operele, dar operele cer restructurarea continuă a principiilor. Și aceasta pentru că însăși creația implică o conștientizare a acestor principii, însă pentru a le depăși, pentru a propune altele. Invenția creatoare trece adevărul „explicit" al artistului în cel „implicit" al operei, experiența estetică conferindu-i celui din urmă o „explicitare" în contextul dialogului cu conștiința unui public social-istoric constituit. Virtuțile limbajului artistic fac ca el să comunice și să „*se* comunice" concomitent. Dialogul conștiinței creatorului cu opera, ca și dialogul operei cu conștiința publicului se rezolvă prin experiența estetică ce devine astfel punct de plecare și suport al acestui raport preferențial, în afara căruia analiza valorii în artă nu este posibilă. Unitatea operei ca și adecvarea exegezei sau a ipotezei teoretice (dacă ne referim la principii) sînt rezultatul unui acord, al unei confruntări ce duce la acest acord.

Opera de artă reclamă procesul ordonator pe care conștiința îl efectuează, atît în actul creației în care ea apare ca potențială, cît și în actul receptării în care ea instituie și obiectivează valori. Principiile teoriei estetice se fundamentează pe prezența conștiinței ordonatoare a artistului în elementele operei, prezență latentă ce dezvăluie un

aspect al experienței estetice. Ele modifică însă, în funcție de această experiență, perspectiva pe care conștiința publicului o realizează în dialogul *său* cu opera. Simțul estetic al publicului este el însuși rezultat al unei dezvoltări succesive, un proces asemănător celui schițat de Marx în privința muncii, de interiorizare, derivat din cel de exteriorizare (producția de obiecte), căpătînd relief atunci cînd modelează noi potențialități, printre care și atitudinea estetică potențială. „Viziunea concretă" cere confruntarea permanentă între starea sensibilă pe care o provoacă opera și sistemul de cunoștințe specializat realizat prin contactul cu operele, între sentimentul valorii și tabla de valori estetice socialmente constituită. Experiența capătă astfel un caracter sintetic ce presupune nu numai „apropierea" individuală de opere, ci și o raportare la „procesul de interiorizare" în genere. Ea implică deci un simț estetic socializat — așa cum sugerează Marx — dar și existența sistemului cultural care cere continua raportare la valorile constituite. Experiența se vădește astfel dinamică, experiență a operelor în dinamica lor istorică, numai astfel făcîndu-se posibilă exegeza, judecata critică, judecata de valoare.

Experiența estetică contemporană este cu atît mai complexă cu cît apare și ca o suprasaturare a unei experiențe estetice existente deja. Conștiința receptării critice a întregii istorii a artei este aici implicată. Această conștiință critică, conștiința estetică, ce se vrea în accepțiunea ei cea mai largă conștiință obiectivată a valorilor artei, resuscită mereu experiența spre deschidere, spre articularea critică la opere, fără a exclude posibilitatea erorii. Nivelul experienței este, de aceea, întotdeauna concret : „discutarea" operei noi în raport cu cele recunoscute ca valoare. În acest plan, exercitarea judecății critice, a judecății de valoare, apare cu atît mai necesară. Dar tot așa cum judecata de valoare este posibilă numai pe teritoriul dinamic și polivalent al experienței estetice, ca efort de explicitare și validare al creației prin reflecția critică asupra operei, experiența nu se poate, la

rîndu-i, justifica fără aceasta. Judecata nu este, de aceea, un apanaj absolut al conştiinţei „publicului", ea participă şi la actul creaţiei prin intervenţia conştiinţei artistului. Criteriologia complexă a fenomenului artistic, ce angajează responsabilitatea etică a creatorului, face ca rolul judecăţii în dialectica internalizării şi transfigurării estetice a „comandamentelor" individuale sau sociale să fie extrem de important. Din acest punct de vedere, de îndată ce arta devine artă, adică creaţie conştientă de dimensiunea ei autonom-ludică, propunînd dialogul în planul valorizărilor estetice, ea este susceptibilă de o judecată de valoare fundamentată *în* şi *prin* propria-i experienţă (cea a operei).

Examinarea istorică a diverselor perspective de abordare a fenomenului, de la cele formaliste, scientiste sau sociologizante, la cele conjuncte, efectuate din perspectiva filozofiei artei, descoperă abandonul tacit, refuzul programatic sau ignorarea pur şi simplu a problemei judecăţii şi, deci, implicit, confuzia consecutivă a valorilor. Problemei specifice axiologiei artei şi esteticii, prin urmare, problemei definirii valorii, i se substituie problema definirii artei ca fenomen specific în ansamblul său. Astfel, la Kant, judecata de valoare devine obiectul unei psihologii, la Hegel ea se pierde în dialectica „globală" a fenomenului artei. Este adevărat că acelaşi Kant afirma libertatea geniului ca şi imprescriptibilitatea frumosului, iar Hegel sezisa diversitatea istorică a stilurilor ca şi rezistenţa fenomenului viu al artei, la sistematizările filozofice. Dar subordonarea esteticii unei definiţii metafizice a artei anulează posibilitatea judecăţii, reducînd-o la un tip de constatare a conformităţii structurale a operei cu esenţa artei sau genului. Ordinea formelor conştiinţei la Kant are la bază interesul lor intelectual; succesiunea hegeliană — articulaţiile dialectice ale Ideii în evoluţia ei. Obiecţii asemănătoare se pot aduce şi esteticilor moderne ce abandonează perspectiva metafizică, dar se menţin pe teritoriul definirii, în genere, a artei, deşi caută unghiuri specializate de abordare. Ele se preocupă mai puţin de problema valorii şi mai mult de geneza operelor, de cau-

zalitate etc. Opere reușite și nereușite pot avea însă aproximativ aceleași cauze, opere valoroase și Kitsch-uri pot fi reduse aproximativ la o aceeași esență formală. Problema valorii este legată de judecata operelor : operele sînt cele ce propun și afirmă valoarea. Astfel, formalismul, deși depășește legarea operei de o „esență“ a fenomenului exterioară acesteia, urmărind realitățile ei intrinseci, ajunge totuși la schematizări care își demonstrează ineficienta axiologică cu cît par mai riguroase și mai precise. Realitatea concretă, determinată, este adevărat, social-istoric, dar concomitent individuală a operei, plenitudinea acesteia, este distrusă prin reducerea la scheletul ei formal, tot așa cum, mai înainte, exagerările esteticilor conținutiste, prin neglijarea rolului formei, îi anulau unicitatea în favoarea principiului general, a „esenței“.

Problema devine cu atît mai complexă în contextul artei moderne, care, prin însăși determinarea ei istorică solicită, mai mult decît arta clasică, experiența noastră estetică. Exercițiul judecății de valoare pe acest plan pare cu atît mai necesar cu cît „modernitatea“ în artă, ce implică climatul axiologic și condițiile sociale în care artistul își realizează creația, presupun depășirea absolută a cultului clasic pentru un frumos *ne varietur* și, prin urmare, mutații valorice profunde ale „simțului“ estetic. Tendințele proprii artei moderne, de ordonare interioară a operei în funcție de limbajul său specific și nu de realitatea pe care o poate exprima, devenirea și foamea de forme, cu alte cuvinte, conversiunea spre sine a artei, care îi accentuează autonomia, exclud explicațiile nivelatoare fie că vin din planul unei perspective metafizice, fie că se construiesc pe o abordare scientist-formalistă sau sociologizantă. Arta modernă impune interpretarea valorizantă a operei ca o „creație spirituală“, întrucît antrenează în mai mare măsură participarea activă a publicului ce o receptează la constituirea unor semnificații posibile (în prelungirea polivalenței ei de sensuri), și promovează, de aceea, în locul unei valori supreme, practic de nerealizat, valori concrete și dinamice, angajarea so-

cială a artistului apărînd tocmai prin considerarea artei ca o activitate autonomă, suficientă sieși.

Aceasta nu înseamnă că trebuie, din necesitatea de a judeca diverse opere de valoare, să ajungem la un eclectism al criteriilor, tot așa cum am văzut că exemplificarea valorii printr-o „Operă universal valabilă" nu este posibilă. Reflecția critică va trebui să încerce a stabili, pe baza unor anume criterii unitare (dar acceptate ca relative) valoarea unei operei și integrarea ei flexibilă în ordinea valorilor. Judecata nu poate fi exclusă; fără ea cuprinderea valorii, recunoașterea caracterului antinomic și pluralist al acesteia nu este posibilă. Or, imparantezarea judecății de valoare în teoriile amintite nu rezolvă nicidecum problema, cu atît mai mult cu cît experiența estetică demonstrează că nu principiul face creația și valoarea, ci creația și valoarea impun principiul. Istoria artei se vădește a fi istoria operelor și ierarhia stabilită de aceasta este o ierarhie axiologică pe care nu un principiu abstract o impune, ci valoarea recunoscută a acestor opere. Poate și de aceea, în arta modernă, planul valorilor se modifică extrem de rapid, întrucît, spre deosebire de arta clasică, inexistența unui program preexistent și extrinsec operelor (și de multe ori fundamentat pe o anume ideologie extraartistică) nu mai poate duce la acea tendință axiologic nivelatoare, la canonul dogmatic pe care absolutizarea unei doctrine îl poate susține. (Evident, opere de artă de nuanță clasică pot apărea și în acest context, unele dintre ele valoroase, judecata de valoare presupunînd însă, în epoca noastră, depășirea constatării conformității cu un principiu absolutizat, cu un anume tip de real idealizat, edulcorat. Trebuie subliniat, totodată, că modernismul în artă nu respinge trăsătura realistă specifică unor opere, realismul căpătînd o dimensiune de esență, de profunzime, ceea ce ne este confirmat dealtfel, ca să ne permitem un exemplu, de multe din operele epice ale literaturii contemporane.

Motivațiile psihologiste, formalist-scientiste sau structuraliste ale judecării fenomenului artei nu pot realiza, cum s-a subliniat, perspectiva axiologică adecvată și fle-

xibilă. Arta modernă a impus deschideri ce depășesc o abordare descriptivă a fenomenului în genere, ca și tendința absolutizării dogmatice a unui principiu estetic, ambele direcții ducînd la imposibilitatea demonstrării valorilor operelor. Numai o meditație critică, deschisă, asupra istoriei dinamice a valorilor artei face cu adevărat posibilă judecata. Finalitatea estetică a judecății de valoare trebuie, de aceea, să depășească atît perspectivele analizei strict formale, cît și perspectivele conținutiste sau psihologizante ale cercetărilor estetice de pînă acum. Sînt justificate, în acest context, teoretic unele din tendințele contemporane de concentrare a viziunii estetic-filozofice asupra problemei propriu-zise a posibilității analizei valorii în artă, renunțînd la perspectiva de ansamblu asupra realității frumosului artistic, specifică secolului trecut. Critica orientărilor psihologiste, a explicațiilor genezei și semnificațiilor contextuale operei s-a realizat cu prioritate în cadrul esteticii fenomenologice și al altor teorii influențate de ea. Curentele psihologiste își concentrau atenția asupra „impresiilor" provocate de prezența operelor și mai puțin asupra fundamentelor reale ale acestor impresii. Estetica fenomenologică va constata — pe bună dreptate — că analiza conținuturilor și a contextelor ce le generează se referă mai puțin la obiectul estetic cît la „obiectul acestui obiect". Psihologia, consideră Husserl, greșește cînd pleacă de la datele experienței și se concentrează asupra acestor date. O cercetare corectă trebuie să le împarantezeze, urmărind să clarifice structurile esențiale pe care ele le implică. În analiza valorii operelor de artă, esteticile conținutiste comit eroarea de a pune în discuție impresiile imediate suscitate de acestea. Or, pentru a realiza o aproximare adecvată a valorii, singura cale ce ne-ar permite o anume certificare este, după efectuarea „suspendărilor" de rigoare, desprinderea și verificarea afirmațiilor estetice în care impresiile se originează. Întîietatea analizei apriorico-eidetice pare astfel probată. Pentru esteticianul polonez R. Ingarden ea devine principiul metodologic pe

care se constituie hermeneutica sa : înainte de a trece la analiza relaţiilor cauzale ale unui „ceva“ trebuie să lămurim în prealabil acest „ceva“. În perspectiva epistemologiei moderne, un asemenea principiu este, desigur, discutabil. Chiar rezultatele aplicării lui îi sînt mai mult sau mai puţin fidele. Aceasta nu ne împiedică însă în consemnarea contribuţiei substanţiale a ontologiei elaborate de Ingarden la studiul operei de artă. Ideea stratificării operei, pe care se „articulează“ valoarea graţie virtuţilor diadei „noesă-noemă“, constituie o variantă originală a analizei fenomenologice. Straturile operei sînt rezultatul exersării intuiţiei eidetice după ce au fost separate şi eliminate toate elementele care „nu ţin (de) şi nu participă la structurarea operei literare“, dar care vor conlucra ulterior la refacerea operei în consistenţa sensibilului său, umplîndu-i „petele albe“, generate de schematicitatea sa inerentă şi actualizînd, în vizările imaginare, conţinutul ei potenţial. Lectura, proces activ de receptare, este momentul în care schematicitatea operei de artă se transformă în obiectul concret al percepţiei estetice. Activitatea receptivă şi constructivă a publicului împlineşte structura „schematizată şi schematizantă“ a operei, concretizînd-o. Actul de concretizare coincide cu actul singular al lecturii. Ca să se depăşească perspectiva dizolvării structurii operei în nenumăratele ei concretizări, Ingarden distinge opera ca atare de forma ei concretizată. Opera are o structură imanentă astfel organizată încît, deşi prezenţa conştiinţei publicului individualizat este indispensabilă, ea rămîne dirijată permanent de intenţionalitatea creatorului, materializată în textura operei. Evitarea interpretării psihologice se realizează în acest caz — totuşi — *in extremis*. Delimitarea operei, cu structura sa imanentă de posibilele concretizări, devine criteriu în diferenţierea valorilor artistice ce aparţin operei şi acţionează asupra publicului individualizat în actul singular al lecturilor sale, de valorile estetice în care se transformă calităţile artistice atunci cînd obiectul estetic este format. Valoarea estetică este produsul unui act deosebit de

actele cognitive, dar dependent, totodată, de cunoașterea „lucrului care posedă valoare". Ea se prezintă totdeauna ca „un fel de suprastructură" ce „...derivă firesc din esența însăși a obiectului dat". Valoarea estetică depinde, prin urmare, de suportul ei, păstrîndu-și față de subiectul receptor — caracterul ei absolut, adică obiectiv. Dubla ei fundamentare în suportul material și în actele cognitiv-estetice ale publicului nu îi anulează acest caracter : în ciuda diverselor „concretizări", calitățile estetice ale operei nu se schimbă. Concretizările nu pot modifica dealtfel statutul obiectiv al valorii estetice și pentru că ele nu se pot construi altfel decît pe baza unei polarități de tipul atracție sau respingere. Variațiile aprecierii se produc astfel în interiorul unei aprecieri pozitive sau negative. Apar în acest plan limitele viziunii ingardeniene : dependența valorii de un suport care rămîne totuși neutru, în raport cu ea, vizarea unei experiențe estetice ideale, imediate, ce nu are istorie, ce nu apare ca dependentă de ceea ce, folosind o metaforă marxistă, am putea numi „spiritualizarea" succesivă a simțurilor umane.

Pentru M. Dufrenne, realizatorul altei variante fenomenologice, valoarea se originează în structura aprioriсă a experienței estetice, esența ireductibilă a operei fiind dezvăluită prin procedeul variației eidetice, care ne-o arată ca un obiect sensibil, destinat percepției specializate. Conceptul de sensibil dobîndește o sferă de implicații considerabil lărgite, constituind substanța operei, care îi anunță prezența în totalitatea sa în percepția estetică. Datorită lui, opera capătă o exterioritate radicală, a „în-sinelui" care ni se impune ca obiect construit și, concomitent, ca proiect spre împlinirea sa totală. Prin prezența sensibilă, obiectul estetic se deosebește de alte obiecte, sensibilul fiind în acest caz un scop ca atare, devenind „obiectul însuși". Obiectul estetic se impune prin forma sa, intenționalitatea actului de percepție ferindu-l tocmai de aceea de totala sa contopire cu subiectul, în subiect, ca să-l parafrazăm pe Dufrenne, obiectul estetic constituindu-se altfel decît subiectul. Forma desemnează

organizarea internă a sensibilului. În operă, sensibilul gravitează în jurul unui nucleu semnificativ, subiectul operei, ce îl transformă într-un semn care trimite la un semnificat. Subiectul asigură inteligibilitatea operei, devenind sinonim cu coerenţa sa internă, coerenţă diferenţiată de o „compatibilitate logică" şi răspunzînd unei necesităţi estetice. Sensul este imanent în formă după cum forma este imanentă în sensibil şi aceasta este condiţia autenticităţii obiectului estetic, ce interzice astfel orice separare a formei de „substanţa carnală" a operei, orice formalism logic fiind, de aceea, exclus. Imanenţa sensului în formă, intensificat prin integrarea organică a formei în sensibil, face ca el să devină expresie. Expresia, deşi confruntabilă cu lumea reală prin componentul său posibil de reprezentare, rămîne „o lume interioară", ce „trebuie descrisă ca atare", avînd prin forma ei un caracter intemporal, nefiind determinată de istorie. De aceea, contextele elaborării operei nu interesează, „adevărul despre autor" fiind eliminat în favoarea „adevărului autorului" încorporat în această operă. Dufrenne realizează totuşi o viziune mai largă pentru a permite, prin concepţia sa despre „sensibil", înţelegerea conversiunii artei moderne spre sine, dobîndirea conştiinţei propriei sale specificităţi sau, altfel spus, cultivarea poeticităţii, picturalităţii, teatralităţii (armonizate cu ideea autonomiei esteticului, exacerbată de fenomenologi). Consistenţa sensibilului, pe care o consideră absolut necesară, ca şi „despuierea" sa în unele opere de artă moderne, îl fac totuşi pe estetician să prevadă că o asemenea din urmă perspectivă ar putea distruge „subiectul" operei, subminîndu-şi însăşi existenţa şi, prin urmare, valoarea. Îndeosebi operele formaliste sau originare în formalism (precum „noul roman" francez) riscă să ducă la această situaţie. Aceste opere aparţin totuşi artei contemporane şi dificultatea analizei fenomenologice în faţa lor este ea însăşi revelatoare. Deficienţele ei par însă a fi şi mai mari dacă luăm distanţa teoretică necesară. Descrierea fenomenului se reduce la cuprinderea sferei esenţelor ireductibile, sezisate în intuiţia eidetică. „Variaţia eidetică" ce eviden-

ţiază determinările structurale şi de specie ca şi unicitatea obiectului, îl fixează într-o perspectivă anistorică, nedialectică, îl smulg din contextul său, excluzînd posibilitatea explicării genezei. Atrăgătoarelor ipoteze în analiza valorii, propuse de Dufrenne, le lipseşte perspectiva pe care marxistul G. Lukács o va sintetiza prin metoda sa ontologic-genetică ; cea a activităţii estetice generatoare.

Înscris parţial în curentul fenomenologic, N. Hartmann va porni în analiza valorii estetice de la constatarea unicităţii obiectului estetic, în ciuda naturii sale duble (planul obiectivării într-o formă concret-sensibilă şi planul conţinutului spiritual), prin faptul „apariţiei" care „este [...] ca atare indiferent faţă de real sau ireal". Hartmann se apropie de o interesantă definire a obiectului estetic, al cărui statut existenţial este tratat ca un caz particular de obiectivare a spiritului, ca o specie a „existenţei spirituale". Prin operaţia de „realizare", un conţinut spiritual se integrează într-o obiectualitate, operaţia avînd un caracter legic şi presupunînd o serie de condiţionări. Astfel, conţinutul spiritual poate exista numai în măsura în care este integrat în materia sensibilă şi, odată constituit, materializat, sensibilizat, este pus în prezenţa unei conştiinţe capabile să-l de-realizeze, să se implice specific în valorificarea lui adecvată. Spiritul creator conferă materiei o anume formă, prin care ea capătă conţinutul spiritual. Concomitent cu in-formarea, acest conţinut se obscurizează. Percepţia estetică, specializată, îl redescoperă, îl desprinde de forma în care a fost încătuşat. Apare în acest mod o simetrie între structura obiectului estetic şi structura actului însuşi de contemplare estetică. Deşi nu există o condiţionare univocă, „fiecărui moment al actului îi corespunde un moment în obiect". Ontologismul său „critic" îl determină pe Hartmann să analizeze iniţial momentele principale ale actului valorizării estetice din perspectiva esteticului în ipostaza lui de dat al percepţiei. Percepţiei, în acţiunea sa (de la contactul senzorial la „autotranscendenţa" ei spre zonele reflexiei), îi corespund cele două niveluri ale

obiectului estetic : planul „din faţă“ (imaginea sensibilă, de natură materială şi reală) şi planul „din spate“ (ireal, existînd numai prin şi pentru conştiinţa constituantă, dar implicat în percepţie şi avînd existenţa unui reprezentant). Momentul cheie este momentul înţelegerii faptului cum anume o formă concret sensibilă devine purtătoarea unui conţinut care are un statut existenţial deosebit, existînd numai pentru o conştiinţă sensibilă. Acest conţinut este implicat în formă anume pentru a fi regăsit în percepţie. Unitatea celor două planuri este fundată într-o relaţie de determinare reciprocă, planul „din spate“ prefigurînd însă în ultimă instanţă materia sensibilă a celui „din faţă“. Planul „din spate“ devine vizibil datorită transparenţei celui „din faţă“ în actul percepţiei. Astfel, însăşi structura obiectivată a operei necesită implicarea subiectului în apariţia obiectului estetic şi, prin urmare în constituirea valorii.

Demersurile esenţiale ale esteticilor de tip fenomenologic le împing la considerarea valorilor estetice în sine, fără legătură cu alte valori la care să se raporteze şi să fie raportate. Asemeni „Ideilor“ platoniciene, ele sînt „esenţialităţi“ independente, absolute, pe care deosebirile dintre ele ca şi funcţionalitatea lor (în sensul raportării lor la lume), le ierarhizează. Se ştie însă că această distincţie problematizatoare nu poate deveni cu adevărat operantă decît acceptîndu-se ideea — inacceptabilă din perspectiva fenomenologică — a genezei concrete a valorilor, a integrării lor în ordinea dialectică a vieţii sociale. Şi însăşi „independenţa“ lor, datorată semnificaţiilor general-umane pe care le implică, se relevă în aceste condiţii relativă. Pentru că valorile nu pot exista într-un „imperiu atemporal“, ele sînt rezultatul creaţiei umane, numai omul putînd să dea sens şi valoare existenţei în cadrul determinant şi determinat al epocii sale. Parţialitatea „transpunerii“ limbajului specific al artei într-un limbaj natural, ca şi imposibilitatea „marilor estetici“ de a explica, concomitent, geneza şi obiectivitatea valorilor artei, au împins cercetarea estetică spre găsirea

unor metode neîndoielnic științifice, matematizante și riguroase logic, tinzîndu-se spre înlocuirea judecății de semnificație cu judecata „de congruență", evaluarea devenind ea însăși o schemă formală a metalimbajului matematic. Dorința de a obține enunțuri „exacte, inatacabile", specifică esteticilor „galileene", prin mijloace controlabile, excluzînd un anume tip de interpretare și evaluare, dorință „normală" în epoca noastră, justificată de ineficiența modelelor normative ale esteticilor filozofice în fața artei moderne, își relevă însă ea însăși defectele : nu se poate totuși vorbi de artă fără interpretare, evaluare. Chiar în condițiile artei moderne, chiar în urma intervenției masive a „mass-mediei", raportul artist — operă — public, oricare ar fi „comentariul" explicativ care îl însoțește, se modifică mult mai puțin decît s-a scontat. Nici aleatorismul în muzică, nici happenning-ul în teatru sau cinetica în plastică nu duc la modificarea totală a raportului, sau atunci cînd „spectacolul" este lăsat arbitrar la îndemîna executanților apar cu totul alte opere, momentane, valoroase sau nonvaloroase, artistul fiind chiar cel ce execută „partitura". De aceea, a socoti — din nevoia enunțurilor inatacabile — că arta se reduce la o „funcție comunicativă", cu nimic deosebită de funcția asemănătoare pe care, în esență, oricare formă a conștiinței sociale o are, ne apare ca o tendință reducționistă. Transpunerea operei în termeni „de cod și rețea", transpunere posibilă la nivelul oricărui „discurs" uman, ne duce la pierderea unicității operei între opere și a valorii între valori.

De aceea, dincolo de sporul de cunoaștere pe care l-au adus, de viabilitatea unor metodologii utilizate, curentele estetice analizate nu pot ajunge la o explicație categorială cuprinzătoare a dialecticii „obiectiv-subiectiv" și „structură-geneză" prin care își manifestă specificitatea valorile artei moderne. Excluderea principială a oricărei preocupări pentru valoare, din nevoia de exactitate, pe care o realizează, de exemplu, teoreticienii „științei artei" (Kunstwissenschaft), nu poate fi valabilă, toc-

mai pentru că „a vedea clar“, cum o spune G. Lanson, presupune totuşi a ajunge la valoare. Căutarea acelei obiectivităţi a „privirii“ care-l va împinge pe C. Fiedler să-şi restrîngă studiul la analiza categoriilor generale ale formei, pe baza principiului producerii realităţii în artă, nu duce însă neapărat la desprinderea obiectivităţii atît de dorite a valorii estetice. „Dezinteresarea“, separarea esteticului de artist, operate de „ştiinţa artei“, se vădesc a fi o cale printre altele, care, chiar dacă ajunge la formulări valabile (pe domenii delimitate), se împotmoleşte în propriile-i premise, ce o silesc la formulări sentenţioase, inflexibile. Susţinerea distincţiei între artă şi frumuseţe, identificarea abuzivă a acesteia din urmă cu valoarea şi separarea consecutivă a artei de valoare, plină de sugestii metodologice, eşuează în aceeaşi perspectivă nivelatoare ca şi alte concepţii estetice.

Necesitatea deschiderii şi flexibilizării cercetării în condiţiile artei moderne face ca o explicaţie categorială cuprinzătoare să fie posibilă numai prin acceptarea relativităţii dialogului, prin acceptarea problemelor pe care dinamicitatea experienţei estetice contemporane le ridică. Opţiunea pentru orizonturile relevate de materialismul istoric, în varianta teoriei estetice cea mai structurată, cum ne apare estetica lui G. Lukács, nu a fost, de aceea, întîmplătoare. Prin deschiderile sale, materialismul istoric permite întrevederea posibilităţii depăşirii „sintezei imposibile“ între structură şi geneză, obiectiv şi subiectiv. Pentru Lukács, creativitatea va fi asociată în acest context unui tip aparte de cunoaştere „antropomorfizantă“, opera realizîndu-se ca o „totalitate concretă“, cu o structură originală a cărei geneză îi deschide acces spre obiectivitatea valorii sale. Esteticianul marxist nu acceptă sublimarea raportului dialectic real între obiect şi subiect, într-un raport ierarhic, de „substituire“, prezent în alte concepţii filozofice, el dînd un sens original înţelegerii şi interpretării termenului de *subiectivitate*. Rolul subiectivităţii, gîndită ca subiectivitate situată „la nivelul speciei umane“, devine esenţial în sfera esteticu-

lui și artei, unde nu poate exista obiect fără subiect. Subiectivitatea „la nivelul speciei umane" nu numai că nu neagă obiectivitatea creației artistice, ci, dimpotrivă, o afirmă pe alt plan cu și mai mare putere. Eliberarea progresivă de imperativele vieții cotidiene, practice, concomitent cu creșterea rolului formelor dezantropomorfizante creează și nevoia raportării la realitate, în sensul conformării ei cu aspirațiile umane, ele însele cristalizîndu-se în timp, de la cele de tip magic sau religios, pînă la cele de tip artistic. Epurarea modurilor de concretizare a acestei nevoi de practicitatea imanentă originară dă acestora o semnificație pur umană, cu valoare de „relativă generalitate". Rolul muncii (în sens generic) este major pentru fundamentarea explicației. Activitatea estetică este rezultatul unei desprinderi treptate de activitatea utilitară, stabilindu-se astfel o ordine a priorităților istorice. Astfel, ritmul în procesul muncii impune un „reflex subiectiv" ce constă în „consolidarea auto-conștiinței", în sentimentul de plăcere și bucurie ce potențează actul de care se va desprinde în timp, autonomizîndu-se. Activitatea estetică apare din acest punct de vedere ca rezultat al unui complex proces istoric și nu drept facultate autonomă a spiritului. Separațiile de tip kantian între util și frumos (frumosul fiind ceea ce place „fără concept") devin relative, geneza esteticului subliniind, dimpotrivă, întrepătrunderea lor originară. Funcția evocativă a ritmului sau ornamentului este dobîndită treptat, pe măsura dobîndirii autoconștiinței, adică pe măsura realizării posibilității de conformitate a conștiinței cu lumea și a ei cu sine însăși. Demersul constructiv lukácsian face aici posibilă rezolvarea „imposibilei sinteze", adică a ceea ce fenomenologii numesc imparantezarea lumii reale, a intereselor practice care ne leagă de ea, prin urmare, depășirea dimensiunilor praxiologice ale vieții cotidiene și dobîndirea acelui aspect așa-zis dezinteresat al plăcerii estetice. „De-realizarea" înseamnă și o concentrare a conștiinței asupra obiectului său (detașat de „contextul empirico-pragmatic") și o analiză a reflexu-

lui său în conştiinţă, care îl ridică la dimensiunile lumii umane. Conceptul de „activitate estetică“ devine piatra unghiulară a re-elaborării esteticii şi axiologiei artei, făcîndu-le pentru prima oară realmente posibile ca împlinire deplină. Sugestiile altor teorii estetice pot fi acum, de aici, exploatate, reluate. În acest sens, intenţionalitatea estetică, specifică artei în genere, apare ea însăşi ca un rezultat al dezvoltării sociale. Ni se pare, de aceea, firească afirmaţia că în centrul oricărei teorii estetice trebuie să stea acest concept de activitate estetică şi nu cel de frumos (care reprezintă o particularizare a lui). Lui Lukács îi apare astfel posibilă cuprinderea în esenţă a fenomenului estetic, arta devenind realizarea în timp a acelei „situări-în-centru“ a omului, o îndepărtare tot mai accentuată de natură (trăsătură pe care am relevat-o ca fiind specifică artei moderne).

Este adevărat că Lukács nu a manifestat receptivitate faţă de formele pe care le îmbracă arta contemporană, unul din motivele secunde fiind aprecierea lui că în arta modernă burgheză, prin chiar orientările esenţiale pe care şi le propune societatea, este conferit un rol din ce în ce mai important individualităţii creatorului, iar uneori subiectivităţii lui particulare. Aplicarea, în funcţie de această sintagmă, a cuceririlor sale teoretice ca şi — probabil — cultul pentru un anume gen de artă clasică, îl duc la eşec pe acest plan. Însă, evident, obstacolele de care continuarea acestei atît de interesante deschideri teoretice se izbesc nu ne împiedică în recunoaşterea semnificaţiilor ei majore, în valorificarea superioară a principiilor sale metodologice din perspectiva explicării artei moderne cu realizările ei complexe. Estetica lui Lukács oferă certe posibilităţi de întemeiere a unei axiologii a artei, cuprinzătoare şi flexibilă, capabilă, atunci cînd îşi depăşeşte limitările inerente, să cuprindă şi să determine teoretic felul specific de a fi al valorii în artă, mai ales în condiţiile policentrismului impus de arta modernă, ale tendinţei proprii acesteia de a figura prin realitatea estetică a universului ei autonom o lume aparte, comple-

mentară celei reale. Sugestia lui Sartre, a găsirii unei metode „progresiv-regresive“ ne-a apărut, de aceea, cu toate limitele modelului teoretic originar, o cale prin care experiența estetică ar putea găsi fundamentarea ei în varianta concretizatoare a experienței critice. Desigur, deschiderea spre experiența specializată, cea a criticii de artă, nu exclude, presupune dimpotrivă, nivelul general teoretic, pe care aparent îl „trădează“.

*

Întregul nostru demers se vrea o demonstrație asupra posibilității analizei valorii în arta modernă. Dificultățile unei asemenea întreprinderi țin de dificultățile perspectivelor de abordare alese, dar și de (și aceasta în primul rînd) evoluția fenomenului viu al artei pe multiplele ei planuri de realizare. O posibilă abordare constructivă începe abia de aici, din momentul în care o cercetare încheiată ne relevă un orizont de întrebări nou, un cîmp problematic mai larg. Deschiderile operate de estetica marxistă ne-au apărut ca deosebit de promițătoare. Ceea ce Marx, Engels și Lenin și-au propus în analiza praxisului, a activității umane în genere, devin soluții sugestive pentru explicarea experienței estetice a statutului operei de artă, ca univers specific, relativ autonom, rezultat al unui proces în care determinările mediului sînt sublimate. Intercondiționarea, reciproca influență între elementul estetic și extraestetic dau astfel posibilitatea formulării, în urma experienței, a acelor judecăți care să justifice și să obiectiveze valoarea. De aceea, varianta lukácsiană, îndeosebi modul în care ea definește „activitatea estetică“ ne apare ca una din căile cele mai sigure pentru realizarea a ceea ce ne-am propus, adică pentru descoperirea unui orizont cu reale șanse de împlinire, al axiologiei artei. În măsura în care a reușit să convingă de acest lucru, în măsura în care a reușit să dezvăluie posibilitățile reale de explicitare a conjuncției specifice realism-modernitate din arta contemporană (fără excluderea diversității ei stilistice), ca și, să permită re-

cunoaşterea rolului eminent al artei în societatea actuală, cercetarea de faţă şi-a îndeplinit cel puţin unele dintre obiectivele sale. Celelalte, vizate desigur, vor trebui urmărite abia din acest punct, prin continuarea efortului de reelaborare teoretică şi îndeosebi prin analizele concrete ale fenomenului atît de viu al artei moderne. Analize pe care bogăţia, diversitatea stilistică ca şi adîncimea ideatică a artei contemporane credem că le solicită şi le merită.

CAPITOLUL I

EXPERIENȚA ESTETICĂ ȘI VALOAREA

O condiție — sine qua non — a distingerii valorii în artă este acceptarea dialogului cu opera. În măsura în care ea (opera) răspunde chestionărilor la care o supune conștiința — celălalt termen al acestui dialog — opera devine și valoare. Pentru că, inconfundabilă cu lucrul natural, rezultat al unui act de creație, opera este în același timp și ireductibilă la conștiință. Ea apare spiritului ca o relație axiologică, ierarhizată, complexă, ce impune și răspunde unor impuneri, ce satisface și creează nevoi de satisfacție. O relație ce se realizează în actul creației și se concretizează în actul recunoașterii și acceptării operei de către conștiință.

Conștiința este cea care însoțește actul germinării, dublîndu-l și echilibrîndu-l. În aventura creației, conștiința este judecătorul rece care acceptă sau respinge datele ipotetice propuse de fantezia creatorului. Fantezia creatoare a artistului este concomitent și dialectic distructivă. *Mai am un singur dor* se realizează într o cascadă de variante metamorfozate succesiv, pe care Eminescu le va confrunta între ele, tentat mereu de altele. Conștiința are datoria să reifice, să fixeze și să încheie opera. Ea elimină formele posibile pentru forma reală, formele ideale pentru formele concrete în care se obiectivează opera. Conștiința dă finalitate și țel unei activități (creația) lipsită de finalitate, unei mișcări ce se vrea perpetuă în nestăvilirea ei. Scopul conștiinței artistice este opera, obiect finit, *res,* care poate sau nu poate să aibă valoare. De aceea, artistul (adevărat !) își simte opera mai degrabă ca pe un „lucru“ care îi rezistă, decît ca pe o alteritate a spiritului său în contrarietatea construcției lui. De aceea un artist adevărat privindu-și opera nu va spune niciodată : „Ce artist moare în mine“, ci mai degrabă : „ce operă moare“.

Artistul, creatorul de operă, se va examina intotdeauna în perspectiva valorii acesteia. Dedublat, el va fi nu numai conștiința creației care judecă jocul creator, ci și conştiinţa celuilalt, a alter-ego-ului (nonparticipant la acest act), spectator, ce se identifică cu societatea, cu un public pe care îl simte ca pe un ansamblu, real și imaginar în același timp. Imaginar, atîta vreme cît opera nu a prins contur definitiv, cîtă vreme nu s-a reificat ; public căruia îi conferă imaginația sa debordantă și afirmativă, și real, deosebit de el, ca individualitate, dar coexistent lui și avînd în genere, mai mult sau mai puțin evidente pentru artist — aceleași aspirații, idealuri etc. Mai mult sau mai puțin evident în măsura în care, trăind într-o anume epocă și în mijlocul unui anume public (conștiință a epocii, în raport cu care opera își angajează dialogul), creatorul nu încearcă să propună prin această operă o anume valoare pentru un public anume, pe care el îl concepe și de la care așteaptă confirmarea sau infirmarea judecății și reflexiei sale asupra creației finalizate.

Creația nu poate „gîndi" un public care „acceptă orice", adică un fel de moarte absolută în absolutizarea oricărei încercări (posibilități) de realizare a operei. Orgoliul creatorului izbîndește tocmai atunci cînd „publicul" (conceput) și publicul (real) nu coincid, și de aici se impune — cu atît mai mult — încercarea de a realiza (de a reifica), de a-și opune opere mai complexe, mai pline de semnificație, lui, ca un public viitor, asemeni valului ce precede celui din care se va înălța Venera cea născută din spumă. Acesta este paradoxul : dorind opera ca finalitate, ca *res*, artistul o dorește în același timp ca perfecțiune, ca ideal, deci ca mișcare continuă fără finalitate, către un public real, el însuși mișcător, el însuși pe acest plan fără finalitate încheiată în dialecticitatea sa. Opera încheiată este pentru artist refuzul mișcării, al idealului personal, posibil în multiplicitatea realizărilor sale posibile ; este, totodată, quintesența posibilității ideale ce se supune ordinii reci a judecății o-

biective pe care conștiința artistică (martor al epocii și ferment ideologic al ei), o presupune cu necesitate. Opera nu este fundamentul afirmării individuale, ci, mai degrabă, fundamentul confruntării (al convertirii) și reificării individualității (ca individualitate autogenă) în mișcare reală. De aici și tendința de a realiza durata în timp a operei în principal în ordinea propusă de judecată. Venera născută din val nu mai este val ; opera, rezultat al unui continuu dialog creație — conștiință devine *res*, obiect ce rezistă, ce durează. Rezistă conștiinței cu care dialoghează și se opune creației, încearcă să dureze în fața unui proces viu, continuu.

Nu se poate confunda existența operei ca obiect finit, ca durată în timpul obiectiv al istoriei, cu o existență naturală, mută. Creația implică finitudinea, reificarea, dar această obiectivare într-o „prezență“ înseamnă ab initio că spiritul distinge existența reală a operei de oricare altă existență reală. Înseamnă că existența reală a unei opere nu valorează cu adevărat decît pentru că ea intră într-o ierarhie reală a spiritului ; pentru că, fiind obiect, ea este în același timp și reprezentare. Neputîndu-se realiza altfel decît printr-un obiect real, opera diferă de obiectele reale prin faptul că ea nu există ca atare, ca operă de artă, decît în măsura în care este și obiect al conștiinței.

Înstrăinată sub fascicolul rece al conștiinței artistului de perpetuum-ul creației, opera își găsește dimensiunile existențiale finite — în mod total — în măsura în care angajează dialogul cu o altă conștiință căreia îi este adresată, conștiința publicului.

Pe acest plan și aici își capătă opera de artă statutul existențial deplin. Este operă de artă în măsura în care publicul o recunoaște — pe baza unor criterii proprii — ca operă de artă, cu alte cuvinte, în măsura în care îi conferă — prin plasarea într-o ierarhie deja constituită, valoarea. Aparent cel puțin, în privința operei de artă, existența și valoarea se confundă. Subliniem aparent, pentru că, dacă printr-o simplă constatare (a existenței operei) o plasăm în ordinea existenței, atunci cînd spe-

cificăm, în urma dialogului angajat cu conștiința, că este vorba de o operă de artă, ne referim concomitent și la ordinea valorii, deci la suma operelor pe care istoria artei le-a reținut. Dacă ordinea naturală nu este afectată de constatarea existenței ei, ca și de faptul că îi conferim sau nu îi conferim valoare, ea durînd indiferent de conștiința care o constituie ca obiect al cunoașterii și valorii, existența operei de artă nu poate fi concepută în afara ordinii valorii : de îndată ce unei opere de artă nu i se mai conferă valoare, ea încetează de a mai fi operă de artă. De aceea, în dialogul angajat cu conștiința publicului, judecata ce constată existența unei opere nu este suficientă, ba chiar devine anulantă, atunci cînd se rămîne la ea în perspectiva înțelegerii ei ca operă de artă, prin confuzia pe care o provoacă cu ansamblul ordinii existențiale. De aceea, dacă opera de artă face parte dintre obiectele ce pot fi instituite ca obiecte prin constatarea existenței lor obiective, devine operă de artă numai în măsura în care o supunem unei judecăți de valoare. Numai prin acceptarea polarității, prin acceptarea inițială a eșecului, ca și a succesului, deci prin acceptarea de la început a posibilității de a nu-și realiza destinul, o operă poate fi recunoscută și realizată efectiv ca operă de artă. Ceea ce înseamnă că acest „être" este confruntat cu o ordine și o ierarhie stabilită în care poate să-și aibă sau să nu-și aibă locul.

Istoria artei conține numai operele realizate ca opere de artă. Istoria artei nu este și o istorie a eșecurilor artei.

Dar, se pune întrebarea, este oare absolută și incontestabilă această judecată de valoare ce dă statut de operă de artă unui produs artistic ? Este oare definitivă și indestructibilă ierarhia și ordinea în care este plasată o operă de artă, ca piatra pe care o așezăm în desăvîrșirea unei piramide ? Și ce fel de judecător ar fi atunci conștiința aceea a publicului care ar emite o astfel de judecată axiologică definitivă și sigură ?

În distanța pe care conștiința artistului și-o permite față de actul viu al creației nu se întrevede oare și ceva

mai mult decît dorința de a fixa un flux continuu într-o operă ? Răspunsul poate fi că artistul dispune de o conștiință alterată, de o conștiință dedublată, atît în sensul participării ei la fixarea, la reificarea operei, cît și în sensul încercării de a se plasa în locul acelui judecător inflexibil, care conferă operei dreptul de a fi mai mult decît o existență pur și simplu, de a fi o existență de valoare, o operă de artă. Artistul adevărat, conștient plasat pe o poziție ideologică, știe în virtutea acestei dedublări că publicul său nu este un public social și istoric imobil, că nu are o structură concretă precis determinabilă și determinată. Engels are dreptate atunci cînd scrie că pe măsură ce sfera culturală pe care o investigăm este mai depărtată de sfera economică, apropiindu-se de cea a purei ideologii abstracte, „cu atît mai mult ea va prezenta în dezvoltarea ei accidentalități (și chiar particularități), iar curba ei se va desfășura în zig-zag“. [1] Numai o conștiință pseudo-artistică ar putea accepta realizarea unor opere concepute pentru un public strict determinat social și istoric, opere cu destinație precisă și cu un scop chiar nemărturisit, diferit de cel al artei de a încînta, șlefui, înnobila prin prezentarea într-o formă cu adresă sensibilă, a unor idealuri, principii sociale și etice înalte, umane în ultimă instanță, unui public în continuă primenire. Ori acest public mobil, ce dorește și refuză ceva, ce acceptă și respinge, este judecătorul imperios necesar validării operei ca operă de artă, pe care artistul, el însuși constrîns (conștient sau nu, direct sau indirect), de situația istorică și socială în care își realizează creația, să-i cunoască idealurile și aspirațiile, va încerca să-l sesizeze ca alteritate (atunci cînd, judecîndu-și creația, o va fixa într-o existență, într-un „lucru“). Și tocmai din dorința de a cunoaște judecata acelui altceva pe care artistul îl intuiește și îl propune ca judecător operei, el și-l va opune în același timp, încercînd să îl modeleze, să îi schimbe perspectiva axiologică. Înseamnă oare că în acest fel artistul este un individ ce iese — în sens negativ — din epoca sa, ce nu poate avea conștient o po-

ziţie partinică ? Într-un anume sens, orice artist adevărat iese din epoca sa, o depăşeşte. Într-un anume sens, orice artist este un revoluţionar. Şi tocmai aceste încercări, ce subliniază mobilitatea valorilor în dialectica istorică a societăţii, ne permit să înţelegem că o operă de artă adevărată va triumfa chiar atunci cînd publicul contemporan „naşterii" ei o va refuza ca valoare şi îi va refuza creatorului statutul de artist, desemnîndu-l fie drept un „modernist", fie un „experimentator" rupt de realitatea socială a epocii. Ar fi inutil să reluăm un limbaj banalizat deja de polemicile pe care istoria artei şi mai ales istoria artei moderne le consemnează. Încă o dată vom da dreptate lui Engels atunci cînd scrie, continuînd afirmaţia menţionată anterior, că : „dacă veţi trasa axa mediană a acestei curbe (a evoluţiei sferei culturale într-o epocă determinată — n. n.), veţi constata că această axă se va desfăşura cu atît mai (aproximativ) paralelă cu axa curbei de dezvoltare economică, cu cît va fi mai lungă perioada (istorică) cercetată şi mai amplu timpul (ideologic) tratat."[2]

Artistul realizează o operă pentru a fi judecată de conştiinţa unui public pe care îl cunoaşte parţial, ale cărui idealuri şi aspiraţii le bănuie şi le înţelege, dar pe care le simte mobile, perfectibile. Atunci cînd Eminescu îşi citea nuvela filozofică *Sărmanul Dionis* la „Junimea" el bănuia că cea mai mare parte a celor prezenţi nu îl înţeleg. Pentru el, Titu Maiorescu, poate singura „conştiinţă" aptă să dialogheze cu opera, opus lui, în afara lui, era acea conştiinţă-martor care putea să îl înţeleagă şi să medieze înţelegerea celorlalţi, a publicului. Şi poate că asemănător este şi cazul lui Camil Petrescu atunci cînd spunea (e drept, referindu-se mai mult la opera filozofică) că secolul următor îl va înţelege.

Ceea ce nu înseamnă că toate operele pe care publicul le respinge vor suferi ulterior o mutaţie axiologică ce le va conferi statutul de operă de artă. Partida se joacă totuşi în planul semnificaţiilor multiple pe care artistul le gîndeşte ca acceptabile de către public şi pe care publicul le-ar putea da „în această zonă de disponibilitate pe care

o constituie acel dincolo de limbaj“ cum scrie Robert Escarpit, fenomenul artistic rezultînd „dintr-un echilibru — adecvare sau înfruntare — între constrîngerile situației istorice și libertatea lui ca semnificator. Dacă echilibrul este rupt într-un sens sau altul, nu mai există literatură sau nu mai există decît «literatură»“.[3] În zona aceasta de „adecvare sau înfruntare“ numai operele autentice pot realiza depășirea — temporară — a conștiinței publicului. O operă realizată pune publicul în situația de a-și judeca propria capacitate de judecată. Neașteptatul, necanonicul pe care o operă de artă autentică îl pune în fața conștiinței publicului depășește o explicare mecanică pe baza unor noțiuni ca „mod de reflectare“, „produs al condițiilor determinante“ etc. Opera autentică poate depăși condițiile „actuale“, prefigurînd moduri sau maniere de reflectare, atingînd ceea ce scapă contemporanilor, acea „axă mediană“ de care vorbea Engels. Opera autentică își creează în timp un public cu care să poată dialoga, ceea ce ne permite să sezisăm dialecticitatea statutului operei de artă : dependentă prin „constrîngerile“ pe care situația istorică și socială le exercită — mai mult sau mai puțin mediat — asupra artistului în epoca sa și — concomitent — independentă de ea, depășind-o. În mod paradoxal deci, supusă conștiinței publicului ce o judecă și îi conferă valoare, deci ființă axiologică și, în același timp, modelînd această conștiință. Eminescu își creează prin operă un public eminescian. Sadoveanu, cel care pare că spune tot ceea ce epos-ul popular conține — in nuce —, convertește prin elevație și manieră de realizare un public ce îl înțelege, deja, la o judecată superioară, în care opera își depășește condiția aparentă ; își sadovenizează publicul.

Nu înseamnă, cum s-a mai spus, că orice operă care actualmente nu este recunoscută axiologic va fi ulterior confirmată. Valoarea ce se conferă unei opere de artă — în timp — este rezultatul confruntării în acel „dincolo de limbaj“ între ceea ce ea propune și ceea ce se așteaptă. Opera autentică cere cu necesitate dialogul,

chestionarea. Recunoaşterea valorii nu poate fi decît rezultatul unui proces interogativ pe care conştiinţa vie a publicului, acest judecător implacabil, îl iniţiază. Eminescu va fi Poetul numai după ce opera sa va suprasolicita un public obişnuit cu anume produse, cu o anume ierarhie axiologică constituită. Poetul va fi Eminescu numai în măsura în care creează şi incită o conştiinţă critică. O conştiinţă, este adevărat, care are o anume ierarhie a valorilor, o conştiinţă care, prin dialogul pe care este silită să-l poarte, transformă sau — pur şi simplu — răstoarnă această ierarhie. Eminescu cel real cunoaşte mai mult sau mai puţin profund această ierarhie, cunoaşte, cum o vădeşte critic în *Epigonii*, toate celelalte opere din ierarhia căreia îi supune opera sa. Opera sa — aşa cum o conştientizează prin realizarea ei în procesul creaţiei — aparţine acestei ierarhii, chiar dacă o revoluţionează. Nici nu ar fi fost vorba de o operă eminesciană în afara acestei „piramide". Ca meşterul Manole, Eminescu reclădeşte, cu aceleaşi pietre, o „piramidă" constituită de judecăţile axiologice ale contemporanilor săi. O operă care nu intră în această ierarhie — a valorii — nu există ca operă de artă. Publicul — în evoluţia sa socială şi istorică — are această ierarhie şi, în dialogul pe care conştiinţa lui îl angajează cu opera, se pune problema subliniată deja : a acceptării sau a respingerii, a acceptării într-o structură nemodificată a ierarhiei axiologice sau a adaptării ei la operă, a revoluţionării ei. Conştiinţa publicului pare a fi în această perspectivă sinonimă cu istoria valorilor propuse, cu istoria, şi ea în mişcare, a artei. Ceea ce înseamnă că fiecare mutaţie pe care o suferă domeniul artistic reclamă o transformare, o îmbogăţire a experienţei estetice a publicului şi de aici posibilităţi noi de reorientare a dialogului conştiinţă — operă. Pentru că, dacă judecata de valoare constată existenţa acesteia, experienţa estetică este cea care o permite şi o face posibilă.

Experienţa estetică trebuie gîndită ca o experienţă a obiectului estetic, a operei ; opera fiind — punct unanim acceptat — cea care o provoacă. Experienţa estetică nu

trebuie confundată cu reacția sensibilă la operă. Nu reacția sensibilă este cea care îi conferă valoare. Ar fi inutil să începem aici o discuție asupra „sentimentului valorii“, care recunoaște o operă drept operă de artă. Judecata axiologică cere sezisarea formelor noi create și se realizează pe baza aptitudinilor pe care le are publicul de a surprinde aceste forme. Reacția sensibilă reprezintă o manieră personală de a completa și însoți experiența *res*-ului estetic. Ea poate fi desemnată ca acea stare confuză, de natură strict subiectivă, care însoțește experiența obiectivă a operei. Reacția sensibilă este o stare a eului. Iată de ce confundarea experienței estetice cu reacția sensibilă riscă să propună în locul perspectivei obiective a operei o perspectivă strict personală și subiectivă. *Pe lîngă plopii fără soț* a lui Eminescu este trăită în mod diferit de fiecare din lectorii săi, ceea ce ar însemna că acceptînd echivalența : experiență a obiectului estetic = reacția sensibilă, experiența estetică ar apărea ca dizolvată în mulțimea stărilor subiective pe care le trăiesc — nuanțat în funcție de o mulțime de considerente — o mulțime de lectori. Or, poemul eminescian este diferit de fiecare din aceste stări multiple pe care le provoacă. El este independent de ele și în afara lor și nu se confundă cu asociațiile, cu stările pe care le declanșează. Apare cu claritate faptul că manifestările subiective (de natură sensibilă) nu se confundă cu experiența obiectivă a operei (cu atît mai mult cu cît în acest caz posibila ierarhie axiologică ar dispărea în planul informal al n-subiectivității), ci, sînt (mai degrabă) efecte secundare ce fac mai confuză sau chiar se opun unei experiențe estetice obiective. Reacția sensibilă, afectivitatea nu poate surprinde structura formelor create. Obiectul estetic dispare în magma sensibilității eului. „Trăirea fără concept“ de care vorbesc unii esteticieni tradiționaliști se vădește a fi o formulă vidă de sens, cel puțin dintr-o anume perspectivă : nu poți sezisa un obiect estetic printr-o stare ce dizolvă structura reală a formelor sale. Experiența estetică presupune ca primă instanță depășirea reacției sensibile, alterarea eului în realitatea structurală

a obiectului, dialogul — în cîmpul artei — cu opera. Ar fi o gravă greşeală — constata L. Lavelle [4] discutînd poziţia lui Nietzsche — să se sacrifice existenţa de dragul valorii. Nietzsche, cel ce proclamă că omul „a făurit tîlcul lucrurilor", [5] consideră în acelaşi timp valoarea drept o „exigenţă interioară", ceea ce, în cazul operei de artă duce la suprapunerea şi dizolvarea realităţii operei în realitatea „sensibilă" a eului. Ar rezulta că reacţia sensibilă este esenţa profundă a operei şi că starea individuală ne conduce, în ultimă instanţă, la descoperirea realităţii operei. „Din moment ce noi sîntem aceia care conferim valoare lucrurilor prin activităţi spontane cu tentă emoţională şi neanalizabile raţional, ostile oricărei interpretări deterministe — sezisează cu justeţe L. Grünberg — valoarea nu are un fundament obiectiv, iar ordinea valorilor pe care o resimţim în experienţa trăită nu mai poate constitui un ghid autentic pentru a justifica o ierarhie a preferinţelor umane". [6] Realitatea structurală a operei de artă, justificarea ei formală ar apărea în cazul acceptării poziţiei nietzsche-ene ca sinonimă cu vagul trăirilor subiective, cu starea nestructurată a manifestării sensibile a fiecărui subiect. Dacă opera este rezultatul dialogului dintre conştiinţa artistului şi capacitatea sa creatoare tradusă într-un proces neîntrerupt de plăsmuire a formelor, experienţa estetică trebuie să fie nu rezultatul unei reacţii sensibile personale a publicului la operă — fenomen secundar ce poate însoţi diverse tipuri de manifestare artistică — ci dialogul continuu dintre conştiinţa publicului şi succesiunea spaţială şi istorică a operelor încheiate. Imaginea finală pe care opera existentă o propune este rezultatul unei metamorfoze critice într-o formă în urma dialogului amintit şi nu o fixare de alternative imagistic-sensibile. Reacţia sensibilă duce, ca în exemplul cu *Pe lîngă plopii fără soţ,* la deformarea formei într-o magmă afectivă în care chiar reacţia afectivă a poetului nu s-ar mai putea recunoaşte.

La fel de greşită ar fi însă şi asimilarea experienţei estetice cu actul însuşirii — obiective — de către public a formei. Dacă Nietzsche gîndea corect că „omul a pus

valori în lucruri", legînd valoarea de creație, el greșea legînd în mod absolut actul creării valorii de subiect („a evalua înseamnă a crea valori" [7]). Valoarea este rezultatul impactului dintre exigențele conștiinței publicului — traduse într-o ierarhie de idealuri, aspirații, dorințe etc de natură artistică — și răspunsurile pe care opera existentă le propune. A sugera că un public își însușește în mod pasiv (dar obiectiv!) structura formală a operei de artă înseamnă a priva conștiința publicului de realizarea temeiului valorii: judecata critică. Teoriile contemplării — ele însele cu vechi tradiții în istoria artei și a esteticii — permit depășirea teoriilor ce asimilează experiența estetică reacției sensibile, dar, în același timp, ne aruncă într-un dezastru asemănător: ele anulează posibilitatea gîndirii relației axiologice prin care opera de artă își dobîndește statutul, ca o relație „activă", ca un dialog. Teoria kantiană a „dezinteresării" estetice, reluată de Schopenhauer într-o formă radicală, concepe sesizarea valorii operei de artă ca pe o „ridicare la treapta indiferenței contemplative" [8]. Arta este rezultatul suprimării voinței, consecința fiind realizarea unei „reprezentări" pure, senine, ce atinge Ideea, ducînd la starea de fericire. Opera de artă ne „informează", în urma receptării ajungîndu-se „prin mijlocirea fanteziei pe care trebuie... s-o stimuleze", scrie A. Schopenhauer [9], la beatitudine, la fericire.

Or, plăcerea resimțită nu poate fi numai rezultatul jocului liber al fanteziei pe care „contemplarea" formei de structurare a operei o stimulează. Fără un demers critic activ în esența sa nu se poate vorbi de experiență estetică. Beatitudinea nu ne poate permite să explicăm maniera în care ajungem la ea. Un poem al lui Eminescu ne poate crea acea stare „inefabilă" de înălțare, de muzică a sferelor, dar nu putem explica prin propria noastră stare modul în care am ajuns la ea. Cu atît mai mult devine mai complexă problema în arta modernă. Putem avea un sentiment de uimire dubitativă în fața unui tablou al lui Țuculescu; fără un proces de analiză, fără un dialog profund și prelungit între conștiința noastră

şi opera structurată nu ne putem explica „starea". Beatitudinea în urma contemplării este ceva mai mult decît rezultatul unei receptări pasive a cuvintelor sau culorilor „ce pun în mişcare imaginaţia noastră" [10], este rezultatul unei judecăţi axiologice ca urmare a unui raport activ cu opera. La fiecare confruntare cu o „existenţă" de natură artistică, spiritul realizează şi corectează un demers al judecăţii ce îi permite să atingă, printr-o înţelegere critică de natură particulară, starea înălţătoare a confundării în lumea operei, a desfătării în cuprinderea unei lumii apropiate şi depărtate în acelaşi timp. Experienţa estetică se vădeşte deci a fi un proces activ, o interacţiune între operă şi public, al cărui produs va fi, în urma judecăţii estetice, valoarea estetică.

Experienţa estetică presupune contactul, „întîlnirea" nemijlocită a „lucrului" real cu simţurile noastre. Perceperea operei este primul rezultat al acestei „întîlniri". Nu putem însă simplifica conţinutul experienţei estetice reducînd-o la perceperea senzorială. Şi tot o simplificare ar fi dacă am reduce conţinutul de cunoaştere pe care ni-l furnizează experienţa estetică la rezultatele cognoscive ale acţiunii senzoriale. Cunoaşterea realizată în urma interacţiunii senzoriale cu datul extern, obiectiv, se concretizează printr-o serie de operaţiuni succesive care permit realizarea unei imagini cît mai fidele a obiectului cercetat : analiză, sinteză, abstractizare etc. Obiectul se constituie astfel ca obiect al cunoaşterii în momentul în care acţiunea datului extern, obiectiv, asupra organelor de simţ declanşează apelul la un sistem general de referinţe,constituit anterior. În esenţă, acelaşi proces se petrece şi la nivelul constituirii operei de artă ca obiect al cunoaşterii estetice, numai că, spre deosebire de percepţia obişnuită, „naturală", obiectul estetic necesită ceva mai mult decît poate oferi sistemul general de referinţe la care îl raportăm, solicitînd un sistem de referinţe specializat. Este adevărat că se poate percepe un poem al lui Eminescu ca un simplu mesaj prozaic, ca o succesiune de cuvinte cu sens, sau chiar ca o succe-

siune de semne grafice ce denotă ceva. Se constituie astfel ca obiect semnificativ, în funcție de apelul la sistemul general de referințe pe care experiența (practica) anterioară l-a realizat și consolidat. Dar, în această perspectivă, se anulează orice posibilitate a „constituirii" lui ca obiect estetic. De îndată ce referința se face specializat, poemul se constituie ca operă de artă aptă să dialogheze cu conștiința. Se știe că o anume ritmică există în orice poem, că se produce o anume grupare a silabelor și a cuvintelor, că se caută o anume corespondență fonică între versuri etc. Modul în care creatorul „mînuiește" mijloacele tehnice, modul în care exprimă și încorporează sens în construcția ritmică permit distingerea formei de poem ales, situarea într-o clasificare determinată și chiar — prin sezisarea unor artificii, „particularități" specifice, ce permit recunoașterea amprentei personalității. Între un poem luat deja ca exemplu — *Pe lîngă plopii fără soț* al lui Eminescu și un poem ca *Joc secund* al lui Ion Barbu, cîte distincții subtile se pot face plecînd de la modalitatea de construcție specifică, de la modul de încorporare a sensului, de la ritmica interioară. Este deajuns ca în sistemul de referință specializat să fie cuprinse trăsături specifice curentelor din care fac parte cei doi poeți ; elemente ce ne permit sezisarea metodelor proprii acestora, pentru ca cea mai simplă distincție — prin comparare — să poată fi realizată. Evident că percepția aceasta, sintetic specializată, trebuie să se finalizeze — în condițiile numite — într-o analiză ce poate fi mult mai adîncă, mai complexă. Sistemul referințelor specializate confirmă în ce măsură o operă este operă de artă prin descoperirea acelor elemente specifice și a mijloacelor proprii de construcție utilizate în realizarea ei. Ritmul eminescian ne poate mult mai ușor confirma că *Pe lîngă plopii fără soț* este un poem perfect realizat, decît emoția — exprimată într-un fel sau altul — care însoțește lectura poemului. Descoperirea legăturilor între elemente, a manierei specifice de versificație, stilul ne îndreaptă de-a dreptul spre operă, făcînd abstracție de colateralități sau conse-

cințe. Aşadar, percepția aceasta sintetică, pe care o putem numi percepție estetică, ne închide deasupra operei, impunîndu-ne ab initio sezisarea elementelor specifice ei şi nu numai atît, ci şi a relațiilor dintre ele. Percepția estetică realizează cu exactitate (atunci cînd sistemul de referințe specializat este sigur) procedeele, dispoziția elementelor, gruparea lor. Prin surprinderea interrelațiilor dintre elemente, a sensului încorporat lor, ea devine şi o percepție de valoare. Devine, altfel spus, prima treaptă spre înțelegerea identității (cel puțin aparente) operă de artă — valoare. Percepția estetică circumscrie opera de artă — experiența estetică o validează ca operă (ca obiect estetic) şi, în urma demersului critic al conştiinței publicului, o proclamă ca valoare.

Dar experiența estetică nu se poate confunda cu percepția specializată a obiectului de artă. Relația intimă cu opera, gustul nu se instituie în funcție de detalii pe care le realizează la nivelul operei de artă percepția estetică. Putem explica prozodic şi stilistic *Pe lîngă plopii...* de Eminescu, fără să îi înțelegem arderea intimă, fără să înțelegem poemul ca atare. Putem să subliniem anume elemente specific eminesciene, să socotim numărul silabelor în vers, să urmărim punctuația etc — elemente de rafinament tehnic, cum s-ar spune — fără să realizăm acea adeziune intimă cu poemul care este țelul operei de artă. Percepția specializată nu generează experiența estetică, dar o stimulează. „Gustul sigur" despre care se vorbeşte cînd caracterizăm un critic sau un exeget este şi rezultatul unei percepții cît mai precise în complexitatea ei, a operei de artă. Cunoaşterea realizată pe baza percepției specializate poate impune anume perspective axiologice : cutare poem este superior stilistic altui poem, cutare structură prozodică este mai originală etc. Dar aceste perspective sînt rezultatul unor judecăți constatative fundamentate pe specializarea percepției. Experiența estetică presupune acea intimitate cu opera în care valoarea este nu numai recunoscută dar şi asumată. Percepția estetică pune deci problema valorii ; ea nu o rezolvă.

Cum se realizează atunci experiența estetică ? Funcționează ea cumva ca suport al unui dialog de tip particular între conștiința publicului și operă ? Și dacă răspunsul este da, atunci cum ?

Percepția estetică pune problema valorii, prin apelul la un sistem de referințe specializat. Ea apare ca o modalitate de surprindere a caracteristicilor generale ale operei de artă, cu nuanțări în privința aspectului tehnic, prozodic, stilistic. Așa cum s-a mai spus, cunoașterea realizată prin intermediul ei îndreaptă spre valoare.

Sistemul de referințe conține principiile tehnice de realizare a operei. Dar ajung oare aceste principii pentru a surprinde o operă în individualitatea ei irepetabilă ? Fără îndoială ele ne permit nuanțări, orice abatere de la principiile prozodiei — de exemplu — putînd fi considerată ca o particularizare atunci cînd devine frecventă într-o operă. Se poate spune că un artificiu tehnic este propriu unui creator, se poate arăta că cutare ritm este predilect etc. Din această perspectivă opera este privită într-adevăr ca o operă concretă, dar înseamnă totuși acest lucru că am surprins-o în individualitatea ei esențială ? Se pune în această situație problema găsirii acelei modalități care să permită surprinderea în operă a ceea ce principiile generale de referință nu pot surprinde : ineditul, unicul, incomparabilul. Și aceasta pentru că orice operă autentică este mai mult decît o compoziție în funcție de reguli generale prestabilite. Fiind rezultatul unui proces viu de creație, ea este — tocmai de aceea — și fantezie, invenție. Versurile lui Ion Barbu : „Cimpoiul veșted luncii sau fluierul din drum / durerea divizată o cîntă-ncet, mai tare / dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare / și unda logodită sub cer vor spune : cum...“ pot fi analizate corect stilistic sau prozodic, dar nici unul din mijloacele de analiză nu ne va permite să ne explicăm de ce simțim acea uimire dubitativă, acel sentiment al inefabilului în fața unui vers (...a humei despuiare...) la care aderăm, apropiindu-ne opera și implicit recunoașterea valorii ei. Cunoașterea realizată pe

baza percepţiei estetice se vădeşte deci insuficientă, deşi permite anume concretizări, prin faptul că, cu cît sistemul general de referinţă (principii, legi ale prozodiei, sintaxei, stilului etc) este mai complex, deci cu cît perspectiva specializată, tehnică, ce generează un tip de cunoaştere adecvat este mai largă, cu atît mai mult ne îndepărtăm de elementul ce caracterizează opera în esenţa ei, acel „irepetabil", acel „inedit", deşi realizăm o serie de nuanţări, uneori spectaculoase. Care ar fi atunci acea modalitate de instituire a dialogului de tip particular, pentru că nici încercarea de surprindere a operei dintr-o perspectivă teoretic generală nu este mulţumitoare ? Cunoaşterea teoretică (din planul estetic) ne-ar putea furniza categorii în care să fixăm trăsăturile operei, dar ne permit oare acestea să realizăm „individualitatea ireductibilă" a acesteia ? Prin generalitatea ei, cunoaşterea estetic-teoretică duce la acelaşi rezultat ca şi cunoaşterea realizată pe baza percepţiei specializate : indiferenţa faţă de unicitatea operei, deci faţă de elementul central al valorii ei. Experienţa estetică veritabilă presupune deci atît depăşirea „proiectului tehnic" pe care îl realizează percepţia estetică cît şi a perspectivei abstract-generale pe care cunoaşterea teoretică ne-o propune. Ar fi vorba, deci, de o cunoaştere particulară a particularului, cunoaştere care să sesizeze unicul în individualitatea lui, descoperind, proclamînd şi asumîndu-şi în acelaşi timp valoarea. Ceea ce ar însemna — într-un anume fel — o recunoaştere a afirmaţiei că realitatea operei de artă ca obiect estetic este consistenţa ei în sensibilitate. Opera de artă ne furnizează perceperea unui obiect ce este concretizarea unei idei, acel „quid" pe care nici reacţia afectivă, nici simpla cunoaştere pe baza unei percepţii tehnic-specializate nu-l poate depăşi. Am putea considera în acest caz că cea mai adecvată modalitate de a cunoaşte opera (de a o realiza ca obiect estetic), este o viziune concretă, o apropiere prin simpatia individuală, considerînd că dacă opera este o quid-itate, cel care o percepe trebuie s-o perceapă de asemenea, ca o quid-itate,

adică să realizeze o unire a simpatiei sale (concrete) cu particularitatea operei într-un act unic de cunoaștere care constituie obiectul estetic. Aceasta înseamnă însă că nu se poate realiza judecata, ca raport la o ierarhie istoricește constituită (ceea ce anulează însăși perspectiva recunoașterii particularității și unicității operei de artă, gîndită de Engels ca accidentalitate construită în planul ideologic în raport cu planul real, economic), orice posibilitate de a situa opera într-un cîmp al valorilor pierzîndu-se în acest erotognosis individual. Or, opera, pentru a se constitui ca obiect estetic, are nevoie de acea perspectivă socialmente constituită, care este valoarea. Ipoteza identificării experienței estetice cu pasiunea gnostică pe care percepția unei opere de artă o trezește in individ cade de la sine.

Trebuie recunoscut că luînd în discuție termenul de „viziune concretă“ a operei, deschidem totuși perspectiva aprofundării discuției și în altă direcție. Pentru că, dacă acceptăm acea viziune concretă a operei, ca fundamentare a experienței noastre estetice, trebuie să găsim modalitatea în care ea devine, concomitent, și cale spre evaluare, adică dialog cu conștiința publicului ce printr-un act de judecare transformă „viziunea concretă“ într-o valoare, cu alte cuvinte, o convertește printr-o apropiere mai mult sau mai puțin nuanțată în unicitatea ei într-un dat quasi-obiectiv care este valoarea operei. În sens strict, „viziunea concretă“, ca descoperire individuală a operei, nu poate permite realizarea evaluării. Putem avea sentimentul valorii, dar nu putem să definim această valoare ca o valoare sigură. Revelația, viziunea concretă care ne permite o evaluare spontană și personală, nu ne fundamentează cu certitudine existența valorii ca dat obiectiv, recunoscut social. Sigur că, de îndată ce, posedînd un sistem de referințe specializat, considerăm că *Timbru* al lui Ion Barbu este un poem, îl constituim individual, ca obiect estetic, printr-o „viziune concretă“ („...dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare...“) ce ne dă sentimentul valorii, dar nu putem avea certitudinea că ceea ce fiecare simțim ca o valoare, este recunoscută

ca atare de către conştiinţa publicului, singura ce poate transforma — printr-un proces complex — un sentiment al valorii într-o valoare. Este deci necesară depăşirea şi completarea acestei situaţii, a apropierii concrete de operă. Ca să se valideze, experienţa estetică reclamă ceva mai mult decît ne poate furniza „viziunea concretă" ; ea cere o verificare — şi o certificare — obiectivă. „Viziunea concretă" provoacă şi susţine o evaluare personală ; în planul obiectiv al recunoaşterii valorii, aceasta înseamnă o punere a problemei ei, nu o rezolvare. Şi dealtfel în istoria artei abundă exemplele de concordanţă sau neconcordanţă între evaluările personale pe care această viziune concretă le provoacă şi validările anterioare sau ulterioare ale publicului. „Viziunea concretă" îl determină pe Macedonski să nege valoarea poemelor eminesciene, sau pe Iorga, în a sa revistă *Cuget clar* să exemplifice „cum nu trebuie scris" cu poemele lui Arghezi, proslăvind în acelaşi timp pe qvasi-necunoscuta Adelina Ciocîrdei. „Viziunea concretă" nu presupune deci asumarea automată a valorii — ca valoare socialmente constituită — ci asumarea, printr-o judecată de existenţă — a unei valori — rezultat (mai mult sau mai puţin evident) obţinut în urma unei evaluări personale. Or, problema este sezisarea acelei valori ce se constituie pentru public, ceea ce face ca evaluarea personală să coincidă (mai mult sau mai puţin) cu evaluările pe care le realizează grupul social din care facem parte, clasa etc. „Viziunea concretă" este o modalitate de a trăi opera ca „realitate unică", imposibil de transpus într-un sistem logic, de a o sezisa ca o posibilă valoare, dar legînd prin individualizarea ei, valoarea de structura concretă a operei, face ca această valoare să nu mai fie rezultatul unei proiecţii (de natură socială), ci al unei apropieri, al revelaţiei personale. Ceea ce ne lipseşte este posibilitatea de verificare obiectivă a constituirii obiectului estetic sau, în alt plan, a valorii. Pentru că, aşa cum s-a exemplificat mai înainte, viziunea ne pune în faţa structurii concrete a unor opere inegale, neputînd justifica constituirea lor ca obiecte estetice, decît pe baza unor evaluări personale.

Experiența estetică presupune însă o ierarhie obiectivă pe baza acestor structuri concrete ale operei și nu o cădere în subiectivismul axiologic. Dacă se exclude această perspectivă se vădește că „viziunea concretă" nu ne îndepărtează prea mult de teoriile intuiționiste, de Schopenhauer, Lipps, Worringer (cu opoziția între abstracție și intropatie), Volkelt etc. Ca valurile unei mări, valorile estetice ar avea o existență unică și în continuă mișcare, fiind altele la nesfîrșit. Experiența estetică presupune o fixare (relativă) a lor, o tendință a acestora de universalizare și o justificare obiectivă a acestei tendințe. Ea nu se reduce nici la această apropiere prin simpatie, erotognosis, viziune concretă etc, nici la o cunoaștere rece, logică, care ar putea transpune obiectul estetic în conexiunile unui sistem conceptual. Presupunînd opera ca un obiect specific (unic în specificitatea sa) și o cunoaștere adecvată a concretitudinii lui, ea cere și o conștiință capabilă să recunoască și să constituie, universalizînd prin aceasta valoarea pe care calitățile obiectului o propun, o proiectează în fața ei. „Viziunea concretă" dă dimensiunea apropierii sensibile, a asumării sau respingerii individuale a unei opere. Cînd nu este dublată de acea percepere specializată și, mai mult decît atît, cînd nu este fundamentată pe o cunoaștere specializată, ea se reduce la un eveniment psihologic, o „trăire", evanescentă prin definiția sa. „Viziunea concretă" presupune deci confruntarea continuă între starea sensibilă pe care o provoacă obiectul estetic și cunoștințele noastre. E vorba însă de un sistem de cunoștințe ce generează o cunoaștere largă și specifică în același timp, este vorba de raportarea la o tablă de valori estetice constituită social. Dialogul dintre sensibilitate și cunoaștere, în măsura în care poate fi controlat, devine fecund pentru experiența estetică. Dar cine și cum exercită acest control ? Să fie oare apanajul unei conștiințe ce dispunînd de principii a priori operează atunci cînd — cum susține M. Dufrenne, — „esențele se dezvăluie în istorie" ?[11] O conștiință ce transcende individualitatea, fiind rezultatul retrăirii istoriei artei în ansamblul ei ?

Trebuie să admitem că, pedalînd pe o asemenea explicaţie, ne-am îndepărta de la ţelul propus : demonstrarea obiectivităţii experienţei estetice şi a modului real de constituire a valorii în artă. Este adevărat că experienţa estetică are un carecter sintetic. Marx a arătat că — totodată — ea este şi ateoretică : o combinaţie de elemente emotive, senzuale şi intelectuale. Şi aceasta, subliniind că însuşirea artistică a realităţii este deosebită cu totul de cea intelectuală sau religioasă. Pe acest plan, Marx [12] găseşte şi răspunsul la întrebarea anterioară. Simţul estetic apare în procesul istoric al muncii şi se realizează ca o facultate specific umană. Simţul estetic se dezvoltă în procesul de perfecţionare a îndemînării omului în muncă, rezultatul acestui proces fiind stăpînirea lumii materiale atît practic cît şi teoretic : „Jocul forţelor materiale şi spirituale proprii permite «reproducerea» lumii fizice pentru o folosire armonioasă şi pe măsura (Mass) omului, în timp ce se exteriorizează capacitatea ludică [13]. *Homo faber* este pe cale de a deveni *homo ludens*." În sensul cel mai strict, simţul estetic apare ca rezultat al unei dezvoltări succesive. În măsura în care omul se eliberează de practică (relativ) el capătă o anume autonomie (relativă), relevîndu-se un „proces de interiorizare care derivă tocmai din cel de exteriorizare (producţia de obiecte), ce capătă relief într-o anumită fază în care au fost modelate noi potenţialităţi, printre care atitudinea estetică potenţială" [14]

Constituirea obiectului estetic relevă conştiinţei această potenţialitate a atitudinii estetice. Caracterul sintetic al experienţei ne-o prezintă nu numai ca rezultat al unei „viziuni concrete", bazată pe o percepţie specializată şi provocînd spontan o evaluare personală, ci şi ca o continuă confruntare cu experienţa artistică în genere, cu „procesul de interiorizare" în ansamblul lui. Valoarea unei opere este recunoscută în funcţie de planul celorlalte valori, în funcţie de experienţa artistică concretă şi procesuală a societăţii. Această experienţă este garanţia valorii. Nu simpla punere în relaţie a unei conştiinţe cu o operă constituie obiectul estetic. Experienţa este-

tică cere preexistența unei ordini a valorilor și, mai mult, posibilitatea comparării acelei „realități unice“ care constituie personalitatea și ființa unei opere (și deci — pînă la urmă, valoarea sa), cu celelalte opere, cu alte valori. Pentru că, dacă nu ar exista posibilitatea unei conștiințe estetice (socializată), a artei, nu ar mai exista nici posibilitatea depășirii subiectivismului individualist. Cum am mai fi recunoscut valoarea reală a *Psalmilor* lui Arghezi, a *Jocului secund* al lui Ion Barbu sau chiar a *Luceafărului* lui Eminescu, dacă, dincolo de cunoașterea concretă și evaluarea spontană de rigoare, nu am fi avut posibilitatea raportării lor la ordinea valorilor estetice existente, a comparării lor cu celelalte opere (și pe etape istorice în „accidentalitatea“ lor, a comparării lor între ele). Experiența estetică pare a implica existența — cu necesitate — a unui sistem cultural care să ne permită apelul pomenit deja la alte opere. Fundamentată pe un simț estetic socializat, cum sublinia Marx — ea se finalizează prin posibilitatea raportării continue a propriilor noastre judecăți de valoare la alte judecăți. Ca modalitate de comunicare a atitudinilor prin confruntarea judecăților axiologice, experiența realizează acea încadrare, ordonare într-o ierarhie a valorilor estetice reale. Judecata axiologică urmează cunoașterii concrete realizată prin perceperea specializată a operei. Dar, judecata se poate schimba fie prin confruntarea cu alte judecăți, fie chiar în urma ordonării și confruntării experiențelor succesive cu operele. Dacă ne-am încadrat experiențele individuale în dinamica sistemului cultural, vom sezisa — în măsura în care sîntem capabili să ne însușim dinamica (socială) a valorilor sale, să realizăm acel proces de „interiorizare“, cum l-a numit Marx, — că pe măsură ce ne apropiem de noi opere, tinzînd să le constituim ca obiecte estetice, perspectivele axiologice anterioare se modifică. Un poem al lui Minulescu, de exemplu, ne poate permite o anume judecată axiologică datorată experienței noastre estetice, dar, dacă experiența continuă, această judecată este modificabilă în urma lecturii altor opere, să zicem, în cazul nostru, a unui poem al lui Marin Sorescu.

Lectura altor opere ne permite, prin constituirea unor noi obiecte estetice, îmbogăţirea cunoaşterii : judecăţile noastre de valoare sînt confirmate sau infirmate.

Obiectivitatea unei valori se va realiza, deci, şi ca urmare a posibilităţii de a depăşi judecăţile axiologice individuale. Această posibilitate este dată — în cadrul sistemului cultural determinat — de comunicarea şi confruntarea judecăţilor noastre. Ceea ce presupune totuşi existenţa de la început a unei anume sinonimii (relative) a perceperilor estetice, adică — cel puţin — aceeaşi etapă de „socializare“ a simţului nostru estetic. Înseamnă, din această perspectivă că, dacă există cunoaşteri asemănătoare, viziunile concrete pot fi diferite, impunînd judecăţi diferite. Iar judecăţile sînt comparabile şi controlabile prin comunicare. Judecata axiologică ce se integrează şi rezultă în experienţa estetică, permiţînd compararea şi precizarea valorilor, este cea care dă, prin aceasta, posibilitatea unui grad de obiectivizare a gustului : valorile constituite şi recunoscute social. Ni se pare clar, în acest moment, că experienţa estetică este — ab initio — o experienţă de natură socială sau cel puţin o modalitate de implicare a socialului într-un act ce apare strict individual. „Viziunea concretă“ asupra unei opere implică, pentru a o realiza ca obiect estetic, transcenderea prin judecată a realităţii ei unice — ce se arată în contactul individual sub masca imediatităţii. Chiar dacă prin faptul creaţiei ca atare, opera este — stricto sensu — un act individual — creatorul se mişcă într-un sistem cultural şi social determinat. Iar percepţia pe care publicul o realizează individual nu este o relaţie directă. Între public şi operă se interpune acelaşi — sau altul — sistem de valori şi activităţi sociale. Reacţia hedonistă ce pare pur spontană în faţa unei opere nu este decît aparent o manifestare spontană. În spatele ei se ascunde un întreg sistem de raporturi şi referinţe constituit, o perspectivă culturală deja stabilită. Reacţia pe care ne-o declanşează un poem al lui Eminescu, oricît ne-ar apărea ca o manifestare spontană a sensibilităţii noastre, nu este aceeaşi cu aceea pe care ne-o declanşează lec-

tura unei imitații eminesciene, chiar dacă epigonul a realizat-o perfect. Istoria formării noastre ca *homo aesteticus* și ca *homo aestimans*, în sens larg, istoria „socializării noastre ca indivizi, ne canalizează reacția, ne guvernează și specializează sensibilitatea. Opera „ne place" nu pentru că domină și determină reacția instinctivă a sensibilității noastre, ci pentru că, reacționînd sensibil la ea, o integrăm concomitent — pozitiv sau negativ — într-un sistem constituit, o raportăm la principiul acelui sistem. (Marx arăta dealtfel că : „Dacă vrei să te bucuri de artă, trebuie să fii o persoană cultă din punct de vedere artistic"). [15] Am fi greșit înțeleși dacă s-ar crede că actul acesta este tradus într-o judecată de conformitate cu un principiu artistic (sau cu o valoare), abstract, inflexibil. Deși nu este vorba de sensibilitatea noastră naturală, deși excludem aparența afectivității, erotognosisul, deși implicăm „memoria noastră culturală" și prin aceasta piramida de valori a societății, care ne-a format, nu excludem capacitatea noastră ludică, nu excludem participarea noastră la operă ca o totalitate în individualitatea ei și a noastră. Numai prin raportarea acestor totalități care sîntem se poate realiza experiența estetică ca o experiență deschisă. Pentru că, dacă contactul cu opera presupune plasarea ei într-un cîmp intențional, relația ei cu „memoria noastră culturală", cu experiența noastră artistică, presupune în același timp, deschiderea, flexibilitatea, condamnarea oricărui principiu abstract. Memoria culturală informează și (se) formează continuu, conștiința estetică fiind nu numai conștiința operelor și a valorilor constituite, ci și a celor ce se constituie, a celor viitoare. Teza sensibilității naturale, a reacției instinctive, ca și teza judecății de conformitate cu o valoare verificată nu se pot, prin urmare, susține. Ca experiență deschisă, experiența estetică este o activitate — rezultat al convergenței unui complex de factori socio-culturali și psihologici. Numai că, atunci cînd se realizează parțial, ea poate duce la prejudecată, la supunerea operei ce se constituie ca obiect estetic fascicolului rece al unui principiu imuabil. A spune

că opera de artă „trebuie să fie aşa sau aşa“ în funcţie de conformitatea cu o schemă prestabilită, ţine de o anume incompetenţă culturală. Convenţia anulează experienţa din perspectiva cea mai complexă a ei : perspectiva critică. Deschiderea pe care o subliniam mai înainte, nu înseamnă, din acest punct de vedere, acceptarea oricărui produs (eventual subprodus) artistic. Prezenţa în relaţia public-operă a intermedierii pe care o exercită cultura şi istoria artei este elementul fundamental în asimilarea amintitei perspective. Evident, nu şi singurul, demersul critic realizîndu-se de la raportarea conştientă în planul ideologiei determinante pînă la planul strict tehnic a lperfecţiunii formale, asupra căruia vom mai reveni.

Care sînt, deci, modalităţile în care experienţa estetică se validează şi ca implicaţie în tendinţa artei de a se reînnoi continuu ? Cum putem demonstra deschiderea ei nu numai către trecut, dar şi către viitor ? Desigur, afirmaţia lui Marx : „Dacă vrei să te bucuri de artă, trebuie să fii o persoană cultă din punct de vedere artistic“ legitimează cele susţinute mai înainte, dar, totodată, ne permite să meditām şi la un posibil răspuns la întrebarea ce ne-am pus-o. Dealtfel, Marx sugerează acest răspuns atunci cînd prevede — în procesul evoluţiei societăţii către o societate dezalienată, o societate umană — autorecuperarea omului în condiţiile unui înalt nivel de productivitate şi cultură, ca homo ludens. Munca, gîndită de el ca „selbstestätigung“, ca activitate creatoare voluntară (şi individuală), capătă un caracter estetic, posibilităţile omului fiind universale. Evident, Marx situează această perspectivă în condiţiile epocii comunismului, cînd fiinţa umană îşi atinge acea „*menschlichen Wessen*“ (esenţă umană), o concluzie în privinţa strictă a problemei pe care o discutăm fiind însă conţinută. Şi aceasta, bazîndu-ne, în principiu, tot pe o afirmaţie marxistă, şi anume, că apariţia şi dezvoltarea structurii specifice a artei necesită „cel puţin o independenţă limitată faţă de context (adică de producţie)“ [16], independenţă care se accentuează pe măsură ce omul supune tot mai

evident și transformă natura. Într-adevăr, prin natura ei, arta este permanent revoluționară. Aspirația creatoare spre o continuă reînnoire este o reacție la o anume acumulare culturală (a artistului, a publicului), o manifestare nemediată a caracterului ei ludic. Orice răsturnare a principiilor estetice stabilite nu se poate defini prin raport cu o stare naturală, ci prin raport cu tendința artei de a se autodepăși. Și răsturnarea apare necesară atunci cînd principiul — sau principiile — sînt resimțite ca artificiu în raport cu o nouă stare, ea însăși în ultimă instanță artificială.

Arta modernă pare că pune în modul cel mai acut problema restructurării experienței estetice în sensul deschiderii discutate anterior. Efortul artistului contemporan de a realiza o operă incomprehensibilă la o perspectivă logică tradițională este și condiționat și necesar istoric. Opera concepută ca o entitate ireductibilă, cu o logică proprie, reclamă, pentru a deveni obiect estetic, o experiență nuanțată și reconsiderată permanent. Aparenta reîntoarcere la origini, la elementar, cerută și de o accelerare a stărilor „artificiale“ prin care a trecut arta, este, pe bună dreptate, aparentă, din moment ce experiența estetică se vădește ea însăși a fi fundamental diferită de cea originală, naturală, simplu ludică. Pentru că, deși proclamă regăsirea tonului pur al naturii primare, eliminînd tradiții, principii și logică, deși clamează eliminarea oricăror elemente cognitive sau afective, arta modernă reprezintă o îndepărtare maximă de natură, un efort cognitiv extrem în realizarea principiilor pe care și le-a propus. Din acest punct de vedere, experiența estetică contemporană ne apare ca o suprasaturare a unei experiențe artistice existente deja. „Dicteul automat“, atît de drag suprarealiștilor, „lucrurile“ noului roman etc. — ca să exemplificăm la întîmplare — implică nu numai conștiința acelei reintegrări pure în natură prin dobîndirea unei stări ludice inițiale, ci și conștiința receptării critice a întregii istorii a artei. Se validează încă o dată afirmația că simțul estetic definit de Marx ca „simț mineralogic“ [17], este rezultatul unei acumulări suc-

cesive şi continue. Reclamîndu-se de la o realitate particulară în evoluţia ei, opera de artă modernă se adresează unei sensibilităţi specifice epocii sale şi propune prin aceasta o imagine proprie asupra omului contemporan.

Este evident că arta modernă solicită, prin însăşi determinarea ei istorică, mai mult decît arta clasică, experienţa noastră estetică. Şi cu cît mai mult reclamă ea eliminarea înţelegerii, pentru regăsirea stării de trăire naturală a extazului estetic în puritatea sa, cu atît mai mult solicită înţelegerea (elastică) a principiilor sale, atitudinea estetică principială (nu abstractă), prin apelul la o întreagă istorie. Tocmai în virtutea acestei solicitări conţinute, opere de artă moderne nu ajung, de îndată ce sînt supuse conştiinţei estetice a publicului, să fie imediat acceptate. Şi aceasta, pentru că, la fel ca în oricare epocă istorică, gustul tinde să capete delimitări ce pot fi teoretizate şi care, probabil, vor fi, la rîndul lor, răsturnate. Această tendinţă de trecere de la o stare de acceptare şi înţelegere confuză la o anume delimitare conştientă a ceea ce numim „gust", dialectica dintre opera vie ce tinde să se expliciteze printr-un principiu (sau principii) la care aderă, şi principiul (sau principiile) estetice ce impun gustul sau opera, demonstrează că, în ultimă instanţă, experienţa estetică este iniţiată şi finalizată de către o conştiinţă ce se vrea teoretică, conştiinţa estetică, în accepţiunea ei cea mai largă de conştiinţă obiectivă a valorilor artei.

Se poate susţine că arta modernă, fiind expresia epocii noastre, este direct asimilată de către omul acestei epoci, conştiinţa estetică modernă (ce apare ca procesualitate) avînd un rol secund, ulterior. Gustul îşi cere însă continuu acei parametri ce ţin de istoricitatea experienţei estetice, îşi impune (conştient sau nu) o anume perspectivă teoretică. Nefiind acum în nici un caz spontan, el implică alegerea şi decizia şi, prin aceasta, conştientizarea pînă la urmă (sau de la început) a unui principiu director (ce se justifică social pentru determinarea

valorii), destul de elastic ca să realizeze echilibrul între operă și public. Ceea ce înseamnă că relația dintre opera de artă modernă și publicul său este o relație ce se constituie complex, în funcție de complexitatea artei înseși și de perspectivele pe care le propune. Nu pentru că trăim în aceeași epocă cu Nichita Stănescu ne plac cele *11 Elegii* ale lui — așa ne plac și poemele lui Eminescu — ci pentru că elegiile stănesciene se definesc în raport cu gustul nostru, care le-a ales în funcție de modul în care ele ne exprimă și în funcție de perspectiva istorică a artei care ne-a făcut să cunoaștem și să ne placă, în primul rînd, poemele eminesciene. Pe fondul conștientizării noastre, ca oameni ai unei anumite epoci (formați în ea, avînd, în esență, trăsăturile ei), al preceptelor teoretice pe care arta și le-a impus în devenirea ei, al înțelegerii actuale a posibilităților creației, ne place Eminescu, dar ne place și Nichita Stănescu. În virtutea acelei relative autonomii de care vorbea Marx, succesivele formule artistice se definesc deci nu atît de mult ca rezultate necesare ale dezvoltării sociale (economice) într-o epocă determinată istoric, ci, ca o opțiune a acelei epoci, a oamenilor săi. Din acest punct de vedere, se poate spune că fiecare epocă își are arta pe care o merită. O asemenea afirmație ar fi însă injustificabilă dacă am elimina experiențele anterioare ale artei, dacă am considera că o artă nouă, impusă — mediat — de transformările sociale, de schimbarea sau deschiderea publicului, este rezultatul unei sezisări instinctive a epocii, un fel de început absolut pe un teren gol.

Poate de aceea, mai mult decît oricare etapă anterioară a istoriei ei, arta modernă presupune exercițiul judecății estetice. Gustul modern depinde de înțelegerea principială și, prin urmare, și critică, a artei moderne, ca rezultat (istoric) al unei anume dezvoltări (istorice). Evident, cunoașterea nu este elementul central al experienței noastre estetice, ci fundamentul ei. Opera pe care experiența ne-o relevă ca obiect estetic poate fi în acest caz explicitată. Ceea ce, chiar dacă nu duce (cum, desigur, poate fi normal în anume cazuri) la asimilarea organică

a acestui obiect, demonstrează cel puţin necesitatea calificării. Gustul modern nu este — orice s-ar spune — o reacţie instinctivă ci rezultatul unei conştientizări a istoriei şi principiilor artei.

Experienţa estetică devine deci o experienţă critică, deschisă, în care eroarea este posibilă, ba chiar necesară, realizînd, printr-un complicat feed-back, regăsirea în faţa obiectului estetic, a valorii. Nefiind o reacţie instinctivă, experienţa nu este însă nici o operaţie de tip ştiinţific, o operaţie logică, deschiderea realizîndu-se la un nivel concret : discutarea operei în raport cu alte opere, recunoscute ca valoare. Este o experienţă reflexivă şi apelul la valoare este sursa şi finalitatea ei. Iată de ce rolul judecăţii estetice apare cu atît mai necesar. Principiul care ne permite evaluarea — şi care trebuie, pentru a se justifica, să fie estetic — relevă nonvalori acolo unde iluzia sau dogma le proclamă, impune valori acolo unde reacţiile imediate, „spontane", nu le-au recunoscut. Cunoaşterea acestui principiu ne furnizează sau ne refuză argumentul judecăţii, atunci cînd este sau nu este valabil. Cunoaşterea principiului, ce poate fi într-un anume fel socotită calea spre cunoaşterea „ideii" operei, poate duce, în cele din urmă, prin exerciţiul judecăţii, la realizarea acelei experienţe reale de care depinde recunoaşterea valorii unei opere, de atîtea ori jertfită unor condiţii aleatorii, extraestetice.

Cunoaşterea (estetică) ne ridică deci deasupra reacţiei instinctive. Nu e, desigur, cum s-a subliniat deja, o cunoaştere riguros organizată şi structurată, pentru că obiectul ei este prin natura lui unic, imprevizibil. Ea ne permite însă să găsim principii momentan (şi general) valabile, care să ne ducă la recunoaşterea căii de urmat pe un teren continuu virgin. Ca firul Ariadnei, ea ne dă posibilitatea să găsim ieşirea din labirint, unde sînt acele flori care „rod pe lume or să dea". Pentru că fiecare operă presupune un efort nou de a lărgi cîmpul unor valori ireductibile. Ceea ce înseamnă că principiul însuşi este mobil : dacă ne plac poemele lui Eminescu nu înseamnă că îl opunem lui Ion Barbu sau lui Nichita Stă-

nescu. Teritoriul valorilor artei este un teritoriu în care continuitatea străbate discontinuitatea în toate articulațiile ei și ca o complementaritate. Iar estetica nu se fundamentează pe ansamblul produselor artei, ci pe valorile acesteia. Un principiu abstract, inflexibil, logic, ar îndemna să dăm deoparte opere a căror valoare este certă. Nu putem raporta pe Eminescu și pe Ion Barbu la un principiu abstract. Putem găsi însă un principiu care să ne permită să legăm sub imperiul valorii operele lui Eminescu de cele ale lui Ion Barbu. Or, aceasta înseamnă că experiența noastră presupune continua dezbatere cu operele ca „realități unice", dezbatere care nu se mai fundamentează pe judecata noastră individuală (ce își joacă pînă la un punct rolul ei anume), ci cu un principiu elastic pe care istoria valorilor artei îl întemeiază și determinările istorice (mediate) ale epocii îl nuanțează. Experiența estetică este, cu alte cuvinte, experiența ordinii dinamice a valorilor artei. Fundamentată pe aceste valori, ea apelează continuu la ele, își găsește în ele principiul prin care justifică noi valori, principiul care îi permite să modifice însăși ordinea acestora.

Defectul oricărei doctrine estetice nu constă în faptul că își stabilește principiile construcției unor opere specifice ei, ci în aceea că socotește aceste principii absolute, imuabile. Realismul socialist (adjectivarea ni se pare întrucîtva neclară), ca doctrină, nu este cu nimic atacabil în măsura în care principiile sale estetice nu codamnă creația la raportarea la un anume canon; cînd devine dogmatic, un adevărat „pat al lui Procust", se condamnă pe sine însuși la perimare, duce în mod inevitabil la ruperea continuității în discontinuitate a artei, la negarea a ceea ce numim tradiție și la eliminarea perspectivei. Dacă reacția instinctivă anulează oricare ordine a valorilor, absolutizarea dogmatică a unui principiu le anulează, pur și simplu, sau proclamă valori opere conjuncturale, realizate pe respectarea riguroasă a „rețetei". Reacția instinctivă nu acceptă judecata, absolutismul principial o exacerbează. Acceptînd prima poziție, un roman ca *Bărăgan* al lui V. Em. Galan ar fi la fel de valoros

ca *Moromeții* lui Marin Preda, acceptînd-o pe a doua romanul lui Galan ar fi mai bun. Romanul lui Marin Preda se ridică însă la valoare prin el însuși : creația a tins întotdeauna spre absolut. Se validează că în orice moment creația face valoarea și principiul, iar nu principiul creația și valoarea. Iar valoarea se vădește a fi încă o dată opțiune determinată (e adevărat — dar nuanțat) de epocă și istorie, și tocmai de aceea, dialogul cu alte valori este necesar. Evoluția creației apare ca determinantă, conformă unei dialectici interne a ei, principiul apare continuu ca derivat, secund în raport cu ea. Se poate întîmpla ca o operă să se conformeze — mai mult sau mai puțin — unui principiu prefigurat de cerințe istorice conștientizate (precum operele lui Gorki în epoca proletkultului) ; ar fi însă absurd și dogmatic să devină acel principiu un principiu absolut, iar opera care îl exemplifică, modelul pur. Poate de aceea, în cazul unui dogmatism artistic, operele inițiale au fost aproape întotdeauna valori, următoarele însă, simple copii, epigonisme. Un artist adevărat, chiar atunci cînd își declară deschis angajarea, depășește principiul stabilit abstract ; creația, rezultat nu numai al unei „germinații obscure", ci și al unei socializări a acestei germinații, impunîndu-i autodepășirea, depășirea (sau „supunerea" într-o manieră proprie) a principiului declarat. Creația este, în sensul cel mai real al termenului, o depășire a valorilor existente prin noi valori. Din acest punct de vedere nici un alt concept nu are un conținut mai imprecis în artă ca „modern", „modernitate" etc. Eminescu este modern față de Ienăchiță Văcărescu sau chiar față de Alecsandri ; Arghezi, Blaga, Barbu sînt moderni față de Eminescu ; Cezar Baltag, Nichita Stănescu sînt moderni față de înaintașii lor imediați etc. (Accepțiunea cea mai valabilă, la care ne raliem, este că termenul de modern vizează, în dinamica fenomenului artei „mai puțin un anumit domeniu formal ; ci mai curînd climatul și condiționările sociale în care e implicat artistul epocii noastre" cum sugerează W. Hofmann. [18] În acest sens îl vom folosi de-a lungul întregii lucrări).

Experiența artei este experiența istoriei ei și epoca noastră este (poate) o epocă în care „acumularea“ pe care o intuia genial Marx începe să se vădească tot mai clar. Omul contemporan trăiește deja într-un univers suprasaturat de cultură (sau mai bine spus de culturi) și experiența lui estetică este actul prin care se conștientizează nu numai ordinea valorilor artei, dar și discontinuitatea lor în fluxul continuității. Dogmatismul își joacă el însuși rolul lui — realizîndu-se, reprezintă, prin chiar stabilirea, „regularitatea“ lui, momentul de rupere cu tradiția, dar și momentul de prelungire a ei prin rigoarea valorii, în creațiile viitoare. A stărui într-o perspectivă dogmatică înseamnă însă a deculturaliza ; a o depăși înseamnă a ne situa într-o ordine flexibilă și dinamică ,a valorii. Complexitatea artei moderne, multitudinea de izvoare și atitudini reclamă această ordine în dinamicitatea ei. Experiența estetică, departe de a se realiza într-un „transcendent“, impune conștientizarea „principiilor“ „legilor“ ce au dominat epocile artei, conștientizarea istoriei acesteia. Judecata estetică riguroasă ce o prelungește este de aceea rezultatul stabilirii unei direcții ce unește perspectiva istorică cu cea axiologică. Judecata estetică trebuie să țină seama, pentru ca experiența noastră să fie critic-deschisă, nu numai de valorile existente și de determinările mediate ale acestora, dar și de perspectivele artei ca atare și de posibilele ei planuri de determinare. O judecată de acest tip este reală numai atunci cînd se finalizează în actul experienței estetice deschise, ce exclude principii abstracte și susține principii dinamice. Ca și actul creației, actul conștientizării condiției artei prin experiența estetică este cosubstanțial acesteia. Fără acest tip de deschidere, nu putem vorbi de artă, oricum am pune problema.

Dacă „deschiderea“ este caracteristică experienței estetice, dacă nu o putem gîndi altfel, decît ca pe o experiență dinamică, se pune în context întrebarea : cum se realizează ea ca deschidere, cum își manifestă procesualitatea în fața operei noi ?

Am văzut că — prin însăși natura ei — experiența estetică presupune cu necesitate coexistența operelor, ordinea axiologică impusă de acestea. Fără această ordine dinamică și artificială, apare riscul de a ne pierde în ceea ce este evident, denotat, nemaiinteresîndu-ne opera ca atare. Iluzia nu este totuna cu irealitatea lumii reale a operei și dacă se caută în operă iluzia, atunci ea își denunță însăși rațiunea de a fi operă de artă. Opera nu este, din acest punct de vedere, un „dublet" al vieții, ci ceva mai mult : este o creație. De aceea, operele care exploatează iluzia nu intră în ordinea de care vorbeam, experiența, în istoricitatea ei, plasîndu-le pînă la urmă la locul cuvenit. Sigur că o anume conjunctură socială sau o anume pregătire personală într-un mediu determinat influențează alegerea noastră în mod direct : nevoia de mit, de reverie impun momentan o operă care vinde iluzii. Sîntem tentați întotdeauna să căutăm în primul rînd ceea ce denotă evident mesajul operei și apoi (dar nu întotdeauna) să ne concentrăm asupra operei înseși. Or, atunci cînd răspundem numai tentației prime nu realizăm experiență estetică. Sîntem, dimpotrivă, foarte aproape de o trăire pseudoartistică, de Kitsch. „Ideile dovedite de atîtea ori inoperante, ca explicații ale contemplării și ca posibilități de interpretare ale acesteia, răbufnesc neapărat în gîndirea omului Kitsch. Felul lui de a privi lucrurile este de obicei plat, pămîntean și tocmai de aceea cosmic. Dar el concepe cosmosul de pe pozițiile sale, lipit de pămînt, din care cauză îi vine ușor să întreprindă o călătorie contemplativă în cosmos. Contemplarea, ca și faptul că menirea cuvintelor este în primul rînd de a ilustra, formează scopul indispensabil al Kitsch-ului", notează Hermann Istvan.[19] Un best-seller ca *Love-story* răspunde perfect din această perspectivă, dar nu rezistă exigențelor experienței estetice. Tot așa o lucrare ce depășește Kitsch-ul, dar care își propune evident satisfacerea unor nevoi strict psihologice. Ne putem identifica ușor cu eroi de genul celor pe care Cezar Petrescu nu-i propune în romanele sale cunoscute, pen-

tru că trăiesc întîmplări emoționante, captivante și ușor de înțeles, întîmplări stimabile, cu alte cuvinte. Se uită însă foarte repede de îndată ce le trăim noi înșine.

Experiența estetică presupune deci depășirea trăirii pur hedoniste a lumii imaginare a operei și plasarea ei în contextul celorlalte opere. Altfel, opera (și arta în genere) își pierde orice fel de finalitate specifică de îndată ce viața ne dă toate acele satisfacții pe care le căutăm în ea. Iată de ce ideea lui Marx a recuperării omului în condițiile unei societăți umane, ca *homo ludens*, devine cu atît mai valoroasă cu cît exclude o asemenea eventualitate. Și iată de ce trebuie să fim de acord cu Mikel Dufrenne cînd susține că : „Oricît de nesigure și de agresive ar părea, căutările artei contemporane îndreptățesc o speranță : o civilizație a timpului liber nu va fi în mod necesar o civilizație a inactivității sau a abrutizării, cu condiția să nu zicem a făuririi unei arte de masă, ci ca masa să participe activ la artă, în același timp în care accede la conștiința tehnică și la viața politică". [20] A participa înseamnă a cunoaște (mai mult sau mai puțin), ordinea propusă de istoria artei, a avea posibilitatea să compari (cel puțin) opera nouă cu celelalte opere, a o discuta prin prisma experienței acestora. Obiectul estetic începe să se constituie din momentul în care ne apropiem de operă detașînd-o de răspunsul pe care îl dă nevoilor noastre psihologice imediate, din momentul în care, plecînd de la lumea valorilor estetice o raportăm continuu la ea. Ceea ce nu se poate realiza ușor și imediat. Este efectiv greu să sezisăm dincolo de predispoziția satisfacției imediate, de echivocul pe care iluzia unei realități concrete îl propune, obiectul estetic ce realizează valoarea. Uneori, chiar în lucrările aceluiași creator. *Groapa*, de exemplu, a lui Eugen Barbu, poate da, pe moment, aceleași satisfacții psihologice ca *Unsprezece* sau *Un balon rîdea în poartă*, dar, odată traversată confuzia, ordinea se stabilește aproape de la sine. Pentru că fiecare operă le cheamă pe cele dinaintea ei și le anunță pe cele ce urmează în ordinea valorii și pentru

că fiecare operă modifică sau întărește momentan această ordine. A ne mulțumi cu satisfacția pe care ne-o produce o operă, înseamnă ceva mult mai grav decît a fi dogmatici : dacă dogmatismul presupune proclamarea unui model absolut, o satisfacție absolută datorată echivalentului vieții pe care ni-l dă o operă, înseamnă renunțarea nu numai la posibilitatea alegerii unui principiu (canon etc.) ci renunțarea la experiența artei chiar. Experiența estetică reclamă continua ei primenire. Oricare operă adevărată devine, în ultimă instanță, o treaptă pe care urcăm (sau coborîm) într-un vast și niciodată total știut edificiu. Și oricare operă care se vrea a fi obiect estetic (și prin urmare și valoare) este raportată dinainte la acest edificiu ; reprezintă o anume perspectivă asupra lui. Oricîte satisfacții imediate ne-ar da o operă sau alta, la prima lectură, simpla lor comparare nu ne duce la sesizarea diferențelor de valoare între ele. Ne trebuie, pentru realizarea acestei perspective, deschiderea critică spre lumile lor reale și unice, cele care sînt sau vor veni. Toate operele de artă ce se constituie ca obiecte estetice au — în ele însele — un trecut la care se raportează și un viitor pe care încearcă să-l surprindă dacă nu să îl modeleze. Trăirea pur hedonistă a unei opere, a iluziei vieții pe care, mai mult sau mai puțin, o sugerează, anulează legăturile ei cu operele ce îi preexistă și cu cele viitoare. Ordinea valorilor artei este ordinea sistemului viu în care partea nu se substituie și nu reprezintă întregul, în care întregul nu funcționează integral fără parte, pentru că fiecare parte nou asimilată îl modifică mai mult sau mai puțin. Opera ce devine obiect estetic cere deci nu numai raportarea la sistem în procesul constituirii ei, ci și reorganizarea sistemului însuși. O reorganizare fundamentată pe o anume continuitate : a valorii. O reorganizare în care experiența estetică transcende mereu opera nouă într-un continuu efort de sintetizare, retrăirea istoriei artei fiind de fapt încercarea de cuprindere a unui ansamblu în mișcare. Ceea ce înseamnă că, dincolo de operele care ne plac succesiv, dincolo de transformările gustului nostru,

găsim o unitate ce amendează „iluziile" pe care aceste opere ni le vînd, căutînd acel „ceva" (valoarea) ce rezistă judecății istoriei. Opera prezentă, de îndată ce a fost eliberată de evidența denotată, implică și este implicată. În procesul constituirii ei ca „obiect", ea este raportată la alte „obiecte" constituite și solicită mereu reconsiderarea acestor constituiri. Iar operele ce îi succed o supun la rîndul lor aceluiași procedeu, demistificînd atitudinea conținută în „structura de cod și rețea", redimensionînd-o ca obiect și implicit, valoare, în planuri uneori inedite.

Un anume dogmatism elimină opere cu valoare certă, îndemnînd la osificarea sistemului dinamic al valorilor. Cînd această reacție anistorică este depășită, opere trecute sub tăcere sau chiar condamnate își găsesc o strălucire incomparabilă cu operele considerate altădată ca valori. Și, uneori, pot duce ele însele la un nou dogmatism axiologic. Idealul operei perfecte există întotdeauna, opera perfectă, opera absolută, niciodată. Opera prezentă poate părea că atinge acest ideal ; cîtă vreme nu a fost egalată în cîmpul axiologic în care este plasată poate chiar să îl atingă. Experiența estetică este, din această perspectivă, un fel de arheologie ale cărei lucrări de dezgropare se fac deja în viitor. „Manuscrisele nu ard niciodată" spune Voland, eroul lui Bulgakov, și dacă ne gîndim la ele, ca valori, putem să adăugăm parafrazîndu-l : „nu ard niciodată, dar, se transformă".

Ca experiență a artei, experiența estetică presupune înțelegerea acestei relativități a modului de constituire a „obiectelor", a valorilor înseși. Deschiderea ei este fundamentată pe dubla mișcare a operelor și a conștiinței ce judecă, mișcare niciodată încheiată. „Nu avem, cu privire la artă, decît o cunoaștere bazată pe experiență, pe care ne-o lărgim zilnic. Această cunoaștere, alcătuită din multe straturi, în timp și spațiu, a fost dobîndită prin faptul că întrebarea privitoare la artă, la esența și cuprinsul ei, a fost repusă întotdeauna în discuție. Iată ce e caracteristic pentru relațiile noastre cu opera de artă.

Asemenea relaţii rezultă din faptul că opera de artă a fost pusă la îndoială", constată Werner Hofmann[21] şi este necesar să adăugăm că opera trebuie pusă la îndoială pentru a exista ca valoare. O îndoială care îşi găseşte pretexte continui de a se relua mereu. Iar dacă rezultatul ei este luminarea „feţei nevăzute a lunii", el este în acelaşi timp şi întunecarea celei ştiute, umbrirea a ceea ce s-a crezut luminat pentru totdeauna.

CAPITOLUL II

PREMISE ALE JUDECĂȚII DE VALOARE ASUPRA OPEREI DE ARTĂ

Experiența estetică nu se poate lipsi de judecata de valoare. Tot așa cum judecata se fundamentează în complexul experienței, ca un efort de a explicita și de a valida creația printr-o reflecție critică asupra artei.

Evoluția fenomenului artistic a fost dublată aproape întotdeauna de reflecția critică, ea însăși în mișcare, regenerîndu-și sau depășindu-și regulile, proclamînd principii și teoretizîndu-le. Și deși rolul ei este secund în raport cu arta ca atare, contribuția reflecției critice în conștientizarea acesteia nu este mai mică. Nu critica se opune artei — putem spune chiar că, dimpotrivă, critica o stimulează — cît (și excludem aici total opacitatea), proasta critică, neînțelegerea continuului dialog pe care creația de artă îl poartă cu conștiința publicului, înstrăinarea lui în alte sfere decît cele menite acesteia, traducerea versatilă a finalității cunoașterii specific artistice într-o cunoaștere de natură conceptuală, științifică sau ideologică.

„Nimic din ceea ce este omenesc nu-mi este străin", poate exclama artistul creator, dar aceasta nu înseamnă că opera lui trebuie să reprezinte ad litteram tot ceea ce umanitatea (în sens larg sau restrîns) realizează. Reflecția critică, judecata asupra unei opere artistice presupune înțelegerea „intensificată" a lumii ei „unice", adică depășirea denotației (care este necesară și justificabilă dintr-o perspectivă anume pentru orice operă), într-o cunoaștere de profunzime, pe care sistemul conceptual nu ne-o mai poate da, într-o adîncire a perspectivei general umane pe care orice operă relevată de experiența estetică în dinamismul ei, ca valabilă (indiferent de considerentele temporale pentru care o acceptăm sau o respingem), ne-o propune.

Şi aceasta (dincolo de orice ar spune adepţii *artei manifest angajate* *)) pentru simplul fapt că oricare creaţie căreia experienţa îi conferă acest statut depăşeşte prin definiţie orice judecată ulterioară asupra ei. Dacă o operă de artă suscită discuţii, este cu atît mai bine pentru artă şi, din această perspectivă, fiecare dezbatere este, cel puţin după părerea noastră, dacă nu fecundă pentru opera care o provoacă (adică pentru îmbogăţirea repertoriului judecăţii estetice), cel puţin, un element de îmbogăţire a experienţei noastre artistice.

Pentru că, aşa cum vom vedea aici, arta a cerut (şi chiar a provocat) în anumite condiţii dialogul. Iar judecata estetică, departe de a incrimina ori, cel puţin de a demonstra incompetenţa, inutilitatea acestuia, stimulează în trăirea profundă a fenomenului, în afirmarea sau infirmarea (indiferent de aderenţele noastre personale), a unei valori ce ne rezistă nouă, ca public.

Prin statutul ei, arta a solicitat aproape continuu dezbaterea. Acest lucru este cu atît mai evident în condiţiile în care ea îşi defineşte vocaţia autonom, depăşindu-şi funcţiile pe care un context social, o anume situaţie istorică îi impun să le îndeplinească. „Aceasta înseamnă că — preluînd o idee a lui Werner Hofmann — scopurile de pînă atunci ale operei de artă — în special funcţia ei sacrală şi cea decorativă — au fost umbrite şi că privitorului i se oferă un spaţiu liber, un fel de ţară a nimănui pe care interpretarea o investighează şi o ia treptat în posesie prin intermediul conceptelor. În acelaşi timp, se recunoaşte adevăratul rol al acestui spaţiu ; el constituie zona în cuprinsul căreia creaţia artistică se pune ea însăşi în discuţie, căutîndu-şi autodeterminarea. Într-o formulare mai puţin punctată vom spune că este vorba despre zona în care opera de artă devine discutabilă". [1] Cu alte cuvinte, de îndată ce arta devine artă, în sensul cel mai propriu al termenului, adică o creaţie conştientă

---

*) Subliniem termenul, pentru că, în accepţia pe care ne-o propunem, orice manifestare artistică este direct sau implicit angajată, formele care îşi clamează preponderent angajarea fiind, în genere, mai puţin artistice.

de dimensiunea ei autonom — ludică, de îndată ce își elimină rolul de apendice ideologic (cu funcție strictă), propunînd dialogul, ea este susceptibilă de o judecată de valoare fundamentată *în* și *prin* propria-i experiență (cea a operei).

Într-adevăr, istoria literaturii noastre, de exemplu, include (și discută) „psalmii" traduși în versuri de Dosoftei, și pe bună dreptate: numai că „psalmii" își găsesc justificarea, în primul rînd, prin coordonata lor funcțională și abia apoi se recunosc (și discută) ca operă de artă. Ceea ce înseamnă că spațiul dialogului operei cu conștiința este simțitor restrîns și aceasta pentru că, în mare parte, el este îndeplinit în funcția prescrisă sau în principiul care o luminează. Oricare dogmatism (inclusiv cel de natură estetică) are tendința de a indica (și motiva în același timp) finalitățile operei de artă (iar uneori chiar și modalitățile generale de realizare). În acest caz, judecata devine mai degrabă o judecată „de conformitate", rezultatul fiind nu numai o apreciere a operei ca atare, cît a modului în care a fost sau nu a fost respectat principiul, scopul anterior propus. Criteriile judecății ajung să fie (inclusiv în cazul unui dogmatism estetic), exterioare fenomenului artei. Supusă diverselor dogmatisme, arta își reduce rolul specific, sublimînd, alienîndu-se în funcțiile pe care trebuie să le îndeplinească. Pe rînd, ideologia religioasă și ideologia politică (mai ales în cazul burgheziei la putere) îi impun principii (în ultimul caz legitimate și estetic) care să o aducă la canonul unui ideal constituit și justificat à priori. Imixtiunea puterii politice conservatoare (absolutismul, „democrația" burgheză), chiar atunci cînd este transpusă într-o motivație etică, ascunde cu totul alte scopuri. Încă o dată trebuie să îi dăm dreptate lui W. Hofmann cînd susține că „Statul urmărește păstrarea și consolidarea poziției sale, el are nevoie de stabilitate, prin urmare o artă a puterii, a cărei estetică confirmă rațiunea de stat în imperativele ei. Pentru realizarea acestui deziderat, conservatorismul artistic trebuie să-l preamărească neînce-

tat pe cel politic, după cum şi acesta din urmă îl ridică pe cel dintîi, [...] la rangul unei instituţii inatacabile."[2] O încercare de confruntare, o deschidere către dialog şi solicitarea acestuia poate apărea ca o încercare odioasă de a atenta la ordinea (conservatoare) a dogmei instituţionalizate cu consecinţele ce decurg de aici. Operele blamate devin „putregaiuri", „aventuri lirice inutile", „produse ale unor mentalităţi nereprezentative", scandalul fiind cu atît mai mare cu cît instituţia respectivă este mai închistată în „tradiţionalismul" ei. În atari condiţii, se cer artei opere care să nu lezeze statu quo-ul social, opere extrem de accesibile, care să oglindească „purificat" existenţa socială prin prisma mentalităţii dominante. De îndată ce artistul depăşeşte viziunea „moralizatoare" şi edulcorată pe care i-o propune clasa sau pătura la putere, principiul atacat se pune în mişcare, invocînd, nu aparenta „inaccesibilitate" a operei noi, ci faptul că se depăşeşte idealul de frumos, norma etică a societăţii. Judecata nu acţionează în acest caz în sensul ei propriu, ca judecată estetică, ci ca o prejudecată. Certitudinea principială a dogmei estetice devine incertitudine pe un teren străin şi rezultatul este blamarea sau trecerea sub tăcere a operei „profanatoare".

Ce ne preocupă aici nu este însă modul în care se produce alienarea artei prin angajarea ei, ci modul în care se realizează în evoluţia fenomenului artistic fixarea (relativă), printr-o judecată estetică, a valorii. Pentru că, dacă de la Renaştere încoace constatăm o anume reînflorire a artei (în perimetrul unor principii estetice determinate, care justifică şi fundamentează anume criterii sigure ale judecăţii), „scandalul" este declanşat tocmai în epoca de maximă înflorire a burgheziei, începînd mai ales de la jumătatea secolului XIX, cînd artistul îşi accentuează tendinţa de a se elibera de rigorile pe care idealul accesibilităţii frumosului (ca frumos „moral", purificat) i le impuneau. Se simte, de acum, o anume nesiguranţă a acestei judecăţi, criteriile pe care i le stabilim nerăspunzînd întotdeauna solicitărilor operei.

Or, opera de artă vizează continuu o valoare și judecata trebuie să depășească constituirea obiectului estetic pe care o realizează experiența, prin „punerea lui în discuție“, transformîndu-l, asigurîndu-se de existența acestei valori. Judecata estetică este, de aceea, nu comentariu sau descriere a operei, ci reflecție critică ce surprinde valoarea. Ca expresie a experienței estetice, ea este o accentuare a acesteia, o modalitate de realizare a ei, în analiza valorii. De aceea, judecata își va căuta mereu criterii care să depășească „unicitatea“ fiecărei opere ca și rezultatele concrete ale experienței estetice cu opere-unicat. Și dacă experiența îi furnizează în deschiderea ei dinamică motive pentru validarea sau invalidarea acestor criterii, judecata determină prin stabilirea regulilor sale, terenul pentru realizarea teoriei estetice, ca reflecție generală asupra artei.

Pînă la revoluția pe care artistul-creator o impune prin „deschiderea“ operei de artă spre dialogul liber cu conștiința publicului său, arta trece pe sub furcile caudine ale esteticii clasicismului. Preluînd ideile estetice ale antichității și redimensionîndu-le la nivelul epocii (epoca de absolutism regal, epoca de ascensiune a burgheziei), clasicismul a stabilit un ideal de frumos (ce se voia absolut) și pentru atingerea lui și-a propus o sumă de reguli determinate. Aici găsim — se pare — criteriile sigure ale unei judecăți specifice, acestea fiind condițiile clasice ale valorii. Estetica clasicismului reprezintă însă nostalgia pe care secolele XVI–XVIII o au pentru modelele pure din antichitate și din această perspectivă, ea este față de arta contemporană ei inchizitorul ce pedepsește orice abatere de la dreapta credință. Fiecare gen are modelul și legile sale, realizarea oricărei opere se supune unor condiții și modalități tehnice prestabilite. Dialogul este permis numai ca raportare la idealul fixat și în limite riguros precise.

Fructul conține însă întotdeauna în el (într-un fel sau altul) propria lui pieire. Operele marilor artiști clasici reprezintă prin ele însele o critică a principiilor stabilite atît de imperios. De îndată ce creatorul își asumă

o cît de mică libertate, la care temperamentul său, capacitatea de sinteză şi interpretare şi cerinţele unui anume public îl împing, doctrina estetică este condamnată. „Numitorul comun al gustului“ — idealul frumuseţii antice cade de la sine. Din acest moment putem spune că nu mai poate exista în artă o perspectivă unică, atotcuprinzătoare. Apare tot mai clar valabilitatea ideii că noţiunea de artă este un „concept convenţional“, fenomenul cuprinzînd, în diferite epoci istorice, zone diferite. Ierarhia valorilor este ea însăşi dinamică şi contactul continuu cu operele relevă continua ei refacere. Ceea ce semnifică faptul că orice impunere a unor principii estetice în numele unui ideal determinat este o condamnare a artei. Ce înseamnă — trebuie să ne întrebăm — frumuseţe în arta actuală, şi ce a însemnat în epoca trecută ? Ce înseamnă acum opera ideală şi ce a însemnat ea cîndva ?

A închista fenomenul viu al artei în limitele osificate ale unei dogme estetice determină în ultimă instanţă o degenerescenţă a dogmei însăşi. Dogma cere transformarea artei într-un epigonism steril, un cerc vicios, al cărui principal viciu este propria lui existenţă. Prin urmare ,arta nu poate fi definită printr-un ideal stabil, în funcţie de care judecata estetică să se realizeze ca o modalitate exactă de surprindere a valorii. Nu există o „cale regală“ a judecăţii estetice decît în accepţia unor minţi conservatoare. Cînd teoreticieni ai artei vorbesc de moartea acesteia se raportează de fapt la „moartea“ unui ideal de frumuseţe, concepînd ierarhia valorilor artei ca o ierarhie sigură şi fixă, ca o ordine simplă şi definitivă. Se implică astfel teoria estetică într-o definire univocă a fenomenului artistic, ca decurgînd dintr-o valoare absolută, definibilă.

Or, dacă sfera artisticului se modifică pe măsura schimbării „domeniilor de semnificaţie“ impuse de evoluţia istorică a societăţii, judecata nu mai poate apărea ca o determinare sigură a valorii în funcţie de reguli prestabilite, ci, mai degrabă, ca o definire posibilă a acesteia, fundamentată pe anume trăsături comune, pe reu-

nirea într-un „strat formal" a unui „context semnificativ".

Fiecare epocă istorică își teoretizează (printr-un sistem complex de referințe și implicații) o proiecție specifică asupra valorii în artă, un ideal definibil — aproximativ — care impune o anume ordonare a ierarhiei valorilor estetice. Alta este perspectiva noastră asupra acestora după *Joc secund* de Ion Barbu, sau *Cuvinte potrivite* de Arghezi și, cu totul diferită, după *Elegiile* lui Nichita Stănescu.

Deschisă ea însăși transformărilor succesive pe care arta le cere, judecata nu mai poate urmări Valoarea, ci valorile. Fiind silită să opteze, conștiința noastră de „consumatori" de artă sfărîmă orice ordine impusă, reacționează la orice provocare a dogmei, impunînd, din acest punct de vedere, estetici diferite, uneori contradictorii, ca o polemică continuă a valorilor (sau a ceea ce este presupus ca valori), ca o dialectică a stilurilor (în succesiunea și în ciuda succesiunii lor), presupunînd un cîmp de valori și nu o valoare supremă. Nu este vorba de o „nivelare generalizatoare", ci de cu totul altceva : „...noțiunea de operă de artă și cea a artisticului — susține Max Dvořak [3] — au suferit, în decursul dezvoltării istorice, transformările cele mai diverse și mai profunde. Opera de artă și artisticul au constituit întotdeauna evenimente ale evoluției generale a omenirii, atît în timp, cît și prin contextul cultural dat."

Ar rezulta oare că judecata estetică trebuie să se realizeze pe baza unui eclectism al criteriilor, ca o încercare de a depăși deosebirile dintre diversele opere pe care le adunăm în Pantheonul artei ? Există întotdeauna sentimentul găsirii acelei „valori supreme" care să depășească — și să unească valorile particulare cu care avem de-a face. O perpectivă a totalității — ca modalitate de ordonare a valorii — ne pare a se justifica întotdeauna în noi. Dar a gîndi în artă — ca dealtfel (cu aproximație), în oricare domeniu al conștiinței sociale —, această perspectivă înseamnă a ne limita la epocă, a considera arta ca un fenomen încheiat odată cu noi. Ceea

ce ar presupune de la început că toate operele ne sînt contemporane, excluzînd particularitățile specifice momentului în care au fost create. Înseamnă, cu alte cuvinte, că depășind aceste „specificizări", depășim unicitatea acelor opere ce se realizează superior, într-o încercare de a găsi cu orice preț ceea ce se „aseamănă" sau se „integrează" celorlalte.

Ce ne rămîne de făcut în acest caz ? Să presupunem apelul la un gen de reducție, care ar trebui să ne desemneze „opera universal valabilă", Opera deasupra operelor ! Nu am diferi prea mult de o dogmă ce proclamă principiile sale ca unica modalitate de a reuni printr-o operă „idealul", principiul general al artei.

Dacă prima soluție reprezintă un fel de unificare a valorilor artei prin găsirea a „ceea ce este comun", cea de-a doua cale necesită eliminarea „evantaiului" sau a „cîmpului" de valori artistice și înlocuirea lor printr-o singură perspectivă, cea a valorii absolute sau unice. Prima din cele două căi se vădește a fi incompletă, cea de-a doua exhaustivă. Arta nu se supune în evoluția ei autonomă nici uneia din aceste căi. Reducția presupune plecarea în fața modelului absolut, tot așa cum extrapolarea presupune interferarea mecanică a operelor, în contradicție cu mișcarea lor reală, cu istoria lor. Ambele tendințe au fascinația unei perspective atotcuprinzătoare, numai că fiecare (și din cele două direcții diferite) sînt dezmințite de evoluția reală a fenomenului. Dacă direcția eclectică presupune o viziune axiologică unitară asupra artei, prin excluderea oricărui pluralism al valorilor, ea încearcă să suprime concomitent antinomia acestor valori. Continuitatea primează asupra discontinuității, care ne apare ca neglijabilă. Reducționismul, dimpotrivă, suprimă pluralitatea prin încercarea găsirii acelui „model" atemporal, excluzînd tocmai de aceea și el antinomia, deși caută continuu să o prezerve printr-un fel de contradicție a valorii. De aceea, întotdeauna apare ca sortită de la început eșecului o încercare de a reduce o operă vie la un „model absolut", închistat în propria-i suficiență.

Sigur că un creator își poate da seama de poziția lui în raport cu predecesorii și cu contemporanii săi. Eminescu pune și o notă ironică atunci cînd se include în *Epigonii* printre contemporanii săi minori în raport cu trecutul. Nu era nevoie, pentru istoria artei, ca el să facă neapărat acest lucru. Pentru a-l situa pe Eminescu pe poziția pe care se află ne ajung restul operelor lui. Dar faptul că își presupune înaintași și contemporani, și faptul că urmărește continuu să se deosebească de ei este semnificativ. Arta nu se supune în dialecticitatea sa nici unui „model" din trecut, nici unei viziuni cu orice preț unificatoare. Reducția permite sezisarea distanțelor, atunci cînd este acceptată ca o alternativă ; absolutizată, ea pierde din vedere operele, istoria lor vie.

Reflecția critică urmărește să stabilească, pe baza unor anume criterii (chiar acceptate ca relative) valoarea și o ordine (chiar dacă e acceptată ca dinamică), a valorilor. Or, judecata (implicit, teoria asupra artei), dacă este acceptată ca o încercare posibilă de cuprindere a valorii, apare, din acest punct de vedere, ca fundamentîndu-se pe gîndirea antinomiei valorilor, a pluralității lor și totodată a „unității" lor în diversitate. Se pune, de aceea, imediat întrebarea : este posibilă o judecată sigură și exactă asupra operei de artă ?

În teoriile estetice ale secolului trecut, judecata este realizată mai ales ca o judecată asupra artei în ansamblu, atunci cînd se evită proclamarea unei direcții privilegiate. Există, desigur, o estetică a clasicismului, una a romantismului, a impresionismului, ș.a.m.d., dar dacă acestea eșuează în mod aproape previzibil într-un dogmatism principial, înseamnă oare că nu ne mai rămîne altceva decît să reflectăm asupra artei în genere, pentru a putea găsi acele criterii care să justifice judecata asupra valorii ?

Demersul devine cu atît mai dificil cu cît, acceptînd că termenul de artă este un „concept convențional", problema ce apare în prim-plan este de cele mai multe ori nu cea a modalităților de definire a valorii, ci mai de-

grabă cea a definirii artei înseşi. Or, în această situaţie, nu mai putem vorbi de posibilitatea judecăţii estetice, ci de posibilitatea descrierii fenomenului artistic. Pentru teoriile estetice ale secolului trecut, ca şi pentru unele teorii contemporane, problema legitimă a modului de surprindere a valorii, ca şi cea a definirii ei ca atare, este înlocuită cu tendinţa descrierii pozitive a fenomenului. Ceea ce reprezintă, în ultimă instanţă, o modalitate de eludare subtilă a „dialogului" pe care fiecare operă de artă încearcă să-l poarte cu conştiinţa publicului său.

Atunci cînd se susţine că „frumosul" este ceea ce simţim „fără concept", se interzice de fapt judecata prin mutarea problemei pe terenul psihologiei. Dacă în dialogul cu o operă avem „sentimentul universalului" e vorba de fapt de o manifestare subiectivă. Nu opera ne furnizează acest „sentiment", ea este numai un pretext. Nefundamentîndu-se pe un „concept", frumosul nu este rezultatul „dialogului" nostru cu opera, iar judecata neavînd criterii stabile, nu poate duce în acest caz la o definire obiectivă a valorii. „Cînd judeci obiectele numai în virtutea conceptelor, scrie Kant în *Critica puterii de judecare,* orice reprezentare de frumuseţe dispare : deci nu poate exista regulă după care cineva ar putea fi obligat să recunoască frumuseţea unui lucru." [4] Pentru că neexprimîndu-se printr-un „trebuie" (Sollen), spre deosebire de principiul moral al binelui, frumosul, plăcutul „...nu exercită influenţă asupra voinţei decît cu ajutorul senzaţiei, în virtutea unor cauze pur subiective, care nu sînt valabile decît pentru sensibilitatea unuia sau altuia, şi nu ca principiu al raţiunii, care e valabil pentru oricine." [5] Se exclude în ultimă instanţă orice posibilitate de constituire obiectivă a valorii estetice. Judecata „de gust" fiind strict subiectivă şi individuală, universalitatea valorii ne apare ca supunîndu-se disponibilităţii subiectului, care o trăieşte, pentru că, neexistînd reguli după care să o constituie obiectiv, este valabilă „pentru oricine" în mod diferit. Nu se mai poate vorbi de un grad de obiectivizare a experienţei şi nici de posibilitatea realizării unei ordini a valorilor estetice. Incoerente, chiar

dacă universale, aceste valori sînt „obiectul" acelei disponibilități psihologice de care vorbeam. Nu este exclusă în acest fel posibilitatea ca subiectul să le lege de proiecțiile unor „valori pozitive", ceea ce ar duce la judecarea artei pe baza unor criterii axiologice extraestetice.

Nimeni nu neagă că sistemul valorilor estetice este alcătuit din valori diverse și chiar contradictorii. Îndepărtarea de o „valoare" absolută, tutelară, nu exclude însă posibilitatea de a le surprinde și de a descoperi o anume coerență, o anume unitate a lor. Kant sugerează însă că această „neuniformitate" a valorilor, avînd ca rezultat o „finalitate fără scop", datorită spontaneității dezordonate a artistului, nu permite nici o apropiere a valorilor, prin faptul însăși al trăirii lor subiective și individuale. Ceea ce face ca judecata estetică să fie obiectul psihologiei.

Nici Hegel nu răspunde mulțumitor acestei probleme : fiind o modalitate specifică de activitate umană, arta este, prin urmare, o expresie a dezvoltării spiritului, ale cărui legi trebuie să le urmeze. Arta fiind „liberă în ceea ce privește scopul cît și mijloacele sale", este totuși posibilă tratarea ei sistematizată, „științifică", ca urmare a dialecticii spiritului. Dar dacă în acest mod devine accesibilă „ordonarea" valorilor artei, prin faptul că arta „înlătură aparența și înșelăciunea acestei lumi reale și trecătoare din conținutul valoros și veridic al fenomenelor, dîndu-le acestora o realitate superioară, născută din spirit", dacă este un adevăr că Hegel face astfel un pas înainte recunoscînd necesitatea explicării și a reflecției asupra operelor de artă, în „logicitatea lor istorică" [7], este la fel de adevărat că el nu se interesează de criteriile care ne dau posibilitatea definirii valorii operei. Ordonînd valorile artei după etapele acesteia, în succesiunea lor istorică, el nu pune problema modului în care operează judecata în fața operelor pentru a distinge valoarea de nonvaloare ; nu îl interesează nici cum se constituie, în evoluția istorică, sistemul dinamic și contradictoriu al valorilor în ansamblul lui. Și dacă „actul de reflecție" presupune dialogul datorită „felului particu-

zime, înţelegerea socio-psihologică. Pentru că „dialogul" conştiinţei cu opera nu se mai poate realiza numai pe baza cunoaşterii regulilor principale impuse sau sugerate de un anume comanditar socio-cultural. „A cunoaşte" tinde să nu mai fie în artă „a descrie", ci a aprofunda, a descifra, a supune îndoielii. Literatura se deschide spre o zonă mult mai largă decît cea a „vîrfurilor", spre surprinderea articulaţiilor complexe ale realităţii : investigaţia socialului şi a psihicului, surprinderea condiţiilor şi a cauzelor, declanşarea stărilor interioare latente. Echivocul căutat, subiectivitatea, panoramicul, caleidoscopicul din viziunea romanescă succed purităţii ideale a modelului clasic. Pictura face saltul spre imaginarea „realităţii interiorizate", figurativul pierzînd treptat supremaţia, fiind înlocuit de o nouă viziune plastică în care contururile sînt tot mai puţin clare. „Artisticul pur şi etern" a fost recunoscut în plastică tot mai mult „ca un conţinut de conştiinţă independent, sigur de sine şi autoritar, ca un conţinut deci, care a umbrit în cele din urmă conţinuturile, condiţionările şi justificările tradiţionale ale operei de artă, ba chiar a dus la completa lor pierdere din vedere." [12] Acţiunea de distrugere a „conţinuturilor, condiţionărilor şi justificărilor tradiţionale" este creatoare : pictura modernă se realizează ca o dinamică neîntreruptă a formelor, ca o anulare continuă nu numai a realităţii figurate, ci chiar şi a propriilor ei substituente. Un fel de perpetuu iconoclastism propune conştiinţei publicului operele cele mai diferite, în numele unor principii estetice diferite. Judecata de valoare nu se mai poate fundamenta în acest caz pe criterii determinate şi sigure. Încă o dată se vădeşte că — asemeni situaţiei din domeniul literaturii — experienţa estetică trebuie să depăşească contemplarea, prin „dialogul" ce ne dezvăluie intenţionalitatea operei, creînd un perimetru dinamic de manifestare a judecăţii.

Elanul metaforizării (evident şi în muzică) imprimă artei un ritm nemaicunoscut înainte, un ritm care este cel al distrugerii creatoare şi nu al determinării stabile într-o imagine „pură" a unui model de realitate. Deveni-

rea, schimbarea este trăsătura cea mai caracteristică a artei moderne. Cînd Nichita Stănescu scrie „Se arăta fulgerător o lume / mai repede chiar decît timpul literei A. / Eu știam doar atît : că ea există, / deși văzul dinapoia frunzelor nici n-o vedea..." *(11 elegii)*, el ne propune un ritm, o perspectivă a devenirii și mai puțin un tablou „pur" al realității idealizate. Ceea ce era idilic în natură pentru Alecsandri în contemplațiile sale nu mai este pentru poetul modern, pentru care contururile sigure ale lucrurilor se estompează și se pierd în mișcarea nelimitată a lumii sale interioare. Dinamica distrugerii creatoare a formelor își urmează inexorabil calea, ca valurile succesive ale mării. Problema care se pune este însă — dincolo de recunoașterea acestei determinări specifice — ce rămîne ?

Dacă în arta clasică problema era „rezolvată" (sau ocolită pur și simplu) prin regulile precise pe care opera trebuia să le urmeze pentru a realiza „perspectiva" asupra modelului pur pe care forma naturală ni-l oferă, „piramida valorilor" prezentîndu-se ca o oarecare stabilitate a ierarhiei propuse de o judecată riguros exactă, arta modernă elimină orice regulă constrîngătoare, dinamicizînd perspectiva, accelerînd evoluția valorilor. Să nu uităm că, dealtfel, arta clasică este în mare măsură o artă „comandată", opera avînd, cum s-a văzut, scopuri scrupulos indicate în programul preexistent ei, strîns legat de o anume ideologie conservatoare. Iată de ce, în această etapă „dialogul" apare implicit schematizat, în sensul realizării parțiale sau totale a principiilor estetice tutelare. Și iată de ce teoriile estetice ale epocii urmăresc acele „opere durabile cu valabilitate generală", în care accentul cade mai mult pe imaginea lumii idealizate moral, ca o cunoaștere a cărei finalitate este acceptarea acesteia. Eliminarea confruntării printr-un dialog axiologic liber este o modalitate de a menține sublimarea funcțiilor artei în sensul creșterii rolului ei pedagogic, educativ, conservator. Se cultivă preponderent ceea ce este „agreabil", „plăcut", „înălțător". Actul de estetizare este el însuși o cale de a ocoli „asperitățile", non-

concordanţa cu principiile stabilite. Criteriile judecăţii trebuie, de aceea, să permită nu atît stabilirea unei valori (care pare că se constituie în măsura în care judecata constată respectarea sau depăşirea programului, a modelului), cît o aprofundare dincolo de „aparenţele imediate“ ale artei, a cunoaşterii „realităţii“ propuse. Nu confruntarea cu problemele omului interesează (voit sau nevoit), pe creator, ci prezentarea idealului (conservator) ce îi este impus.

Refuzul unei asemenea stări de lucruri, resuscitant pentru creaţie, împinge problema omului în primul plan al artei moderne. Şi chiar dacă prin disoluţia formelor, prin respingerea comodităţii pe care comentariul aprioric impus de o dogmă o promova în arta clasică, arta contemporană pare a se îndrepta către stimularea unui anume tip de alienare a fenomenului, alienarea creaţiei, ea nu îşi pierde, ci, dimpotrivă, îşi accentuează perspectiva general umanistă. Nu cunoaşterea şi prezentarea unei anume proiecţii asupra realităţii este elementul cel mai important al viziunii artistice, cît transformarea creatoare şi continuă a viziunii, ca atare. Validînd într-un anume fel principiile filozofiei praxis-ului, arta modernă tinde către stimularea acţiunii transformatoare, obiectul acestei acţiuni fiind (în cazul nostru) ea însăşi. Este un efort de autocunoaştere, care nu se mai limitează la cuprinderea realităţii impuse, istoria surprinzînd modificarea continuă a acestei realităţi, este o dubitaţie asupra unei cunoaşteri definitive şi sigure şi totodată o interiorizare a dubiului. Aşa cum în gnoseologie obiectul general al cunoaşterii ne apare ca constituindu-se în urma acţiunii practice, în arta modernă căile constituirii obiectului estetic se descoperă în evoluţia artei înseşi şi mai puţin într-o sumă de criterii pe care reguli dogmatice le stabilesc dinainte. „Teoria materialistă care afirmă că oamenii sînt produsul împrejurărilor şi al educaţiei şi că, prin urmare, oamenii se schimbă datorită unor împrejurări şi unei educaţii noi, uită că — scrie Marx — şi împrejurările sînt schimbate de oameni şi că educatorul

însuşi trebuie să fie educat.“ [13] Dincolo de accentuarea caracteristică fenomenului modern, a devenirii sale, trebuie să sezisăm modificarea omenescului. Schimbarea formelor artistice resuscită schimbarea atitudinii față de opere, reflecția critică fiind silită să reziste ea însăși acestor schimbări şi transformarea ei, deschiderea pe care şi-o asumă, cere întotdeauna noi forme. Devenirea realității în toate planurile sale (social şi individual, istoric etc.) este factorul central ; ar fi însă total greşit să îl absolutizăm. Arta modernă îşi defineşte destinul într-o manieră specifică, ca o dezvoltare autonomă, accelerată de întreaga istorie ce stă în spatele ei. Problema modului cum judecăm un asemenea destin, problema valorii (la care teoriile clasice ale esteticii nu dau un răspuns satisfăcător) se pune acum cu o nouă acuitate. Dacă teoriile estetice clasice legau această problemă de modul în care opera reproducea modelul pur al realității, teoriile moderne, urmînd exemplul operelor care le solicită şi încercînd în transformările succesive ale acestora să găsească elementele unei relative stabilități, devin ele însele contradictorii, nuanțate : sociologizante sau psihologizante, structuraliste sau fenomenologice, obiectiviste sau subiectiviste etc. Epoca „marilor estetici“ fiind apusă, ar părea că diferitele teorii moderne, apelînd la cele mai subtile argumente, pot rezolva, pe un plan sau altul, cel puțin parțial problema pe care o cercetăm. La o apropiere, chiar sumară, vom observa însă încă o dată că, deşi problema este pusă, nu ea este cea rezolvată, ci altele, apropiate sau fără legătură. Urmărind fiecare să găsească „planul stabil“ al operelor, teoriile moderne operează în continuare o „descriere“ a modelului ales. Cînd Alois Riegl vorbeşte de „voința de artă“ [14], cînd W. Worringer [15], pe linia precedentului, desfăşoară o întreagă dialectică speculativă pentru a demonstra independența ideală a operei de artă față de imitația naturii susținînd dualismul plăcerii estetice ca sursă a valorii, ei dau o anume definiție (controversabilă), a modului de a fi al artei. Cînd o altă teorie, influențată de psihanaliza freudiană va vedea opera ca rezultatul tendinței de su-

blimare, cînd intuiționismul va plonja spre regăsirea transcendenței expresiei etc, vom descoperi că fiecare demonstrează cum se structurează o operă, cum corespunde (sau nu corespunde) unui anume ideal cristalizat, cum exprimă (sau nu exprimă) o atitudine determinată etc, dar nici una nu ne răspunde mulțumitor la întrebarea : de ce cutare operă este valoare, de ce istoria artei reține dintre operele pornind de la aproximativ aceleași principii directoare, numai pe acelea care satisfac exigențe profunde, devenind valori.

Ar fi, evident, o grosolană greșeală să nu recunoaștem contribuția acestor teorii la definirea fenomenului artei și a statutului ei între celelalte activități umane. Ceea ce ne apare clar este însă faptul că ele se concentrează pe o viziune ontologizantă a fenomenului în detrimentul perspectivei axiologice. Este adevărat că fără existența operelor nu am putea vorbi de existența valorilor, dar nu efectuăm concomitent printr-o judecată de existență și una de valoare. Și, totodată, cu cît facem mai profundă apropierea unei opere de ceea ce pare a fi esența fenomenului în genere, cu atît mai puțin putem spune că am surprins valoarea acelei opere. Opera se compară cu operele și mai puțin cu principiile.

Teoriile amintite operează judecăți, stabilesc criterii, dar întotdeauna răspunsul este un răspuns cu pretenție de valabilitate generală pentru artă și nu pentru operă. Și fiecare răspuns, anulîndu-le pe celelalte (sau continuîndu-le), are pretenția (mărturisită sau nu), de a fi epuizat problema. Atunci cînd Blaga, după lungi dubii, scrie „Deosebirea pe care Worringer a ținut s-o facă între «intropatie» și «abstracțiune» în artă trădează o concepție foarte neînchegată sub unghi filozofic“ [16], el nu face în ultimă instanță decît să găsească slăbiciunile unui răspuns la problema generală a artei, crezînd însă tot timpul, ca și autorul răspunsului, că discută problema valorii. Poate că, din acest punct de vedere, afirmația lui G. Călinescu, din *Principii de estetică,* este mai apropiată de felul în care punem problema : „Definițiile curat sti-

listice, în sens filozofic, suferă dimpotrivă de prea mult arbitrar metafizic". [17] Pentru că, exprimînd o preferință pentru un anume ideal, tip, etapă a artei, ele încearcă să universalizeze prin absolutizare o judecată în care criteriile existenței și ale valorii se amestecă.

Hegel propune o ordonare a istoriei artei în funcție de un principiu general — manifestarea sensibilă a conceptului — dar face mereu raportări preferențiale la acea etapă a artei care i se pare a fi ilustrarea cea mai evidentă a acestui principiu. Cînd în capitolul „Introducere despre clasic în general" din *Prelegeri de estetică,* el scrie „Punctul central al artei îl constituie unirea — ca totalitate liberă — în sine închegată — a conținutului cu forma sau figura ce-i este absolut adecvată. Această realitate care coincide cu conceptul frumosului și spre care zadarnic tindea forma simbolică a artei apare numai în arta clasică" [18], și adaugă : „În ceea ce privește realizarea istorică a clasicului, abia dacă mai este nevoie să spunem că ea trebuie căutată la greci. Frumusețea clasică, cu amploarea nemărginită a conținutului ei, a materiei și formei ei, a fost darul ce i-a revenit poporului elin, iar noi trebuie să prețuim acest popor pentru faptul că a produs o artă dotată cu cea mai înaltă formă de viață" [19], el tranșează clar etapele fenomenului artei pe baza unei opțiuni de natură axiologică. Există, desigur, o fază simbolică sau o fază romantică a artei, pe care Hegel le analizează, dar ele reprezintă fie tendința spre perfecțiune, fie o anume degenerescență care poate (și pare) să anunțe decăderea valorilor, moartea artei în evoluția dialectic implacabilă a spiritului. Or, dincolo de manifestarea opțiunii axiologice se conturează în această perspectivă tendința spre judecata de existență, care este anunțată chiar de „descrierea" sau „definirea" fenomenului, ca transpunere în planul sensibilității a conceptului. Preferința pentru opere este împletită cu aprecierea existenței lor ca opere în funcție de criteriul abstract desemnat. Iată de ce arta modernă (romantismul), care pierde echilibrul dintre Formă și Idee, în favoarea ultimei, este inferioară artei clasice. Ierarhia valorilor nu mai

este stabilită în funcţie de dinamica operelor, ci de o anume echilibrare în istoria artei, între sensibilitate şi conţinut. Ierarhia se istoricizează nu în funcţie de mişcarea autonomă a artei (ca şi a oricărei forme de activitate umană specifică), ci în funcţie de evoluţia istorică obiectivă, a Spiritului. Dacă frumosul se defineşte prin identitatea dintre formă şi expresie (arta fiind inferioară filozofiei, ce reprezintă modalitatea pură de manifestare a conceptului), atunci orice dezechilibrare într-o direcţie sau alta nu îl realizează decît parţial. Chiar şi formele specifice de manifestare a artei se ordonează în funcţie de rigoarea realizării idealului. Arhitectura, sculptura, pictura, muzica sînt în această ordine ascendentă inferioare poeziei şi dramei. Judecata de valoare ne apare, prin urmare, nu ca o apreciere după criterii propuse de experienţa operelor în dinamica lor, ci ca o judecată de conformitate, ce include o anume apreciere, în raport cu ceea ce ne apare a fi esenţa fenomenului sau în raport cu schemele esenţial-abstracte ale genurilor de artă. Cu cît se extinde confuzia între o modalitate general-valabilă de realizare a judecăţii de valoare (ca judecată de existenţă) şi particularizarea acestei judecăţi cerută de experienţa estetică, cu atît mai mult distanţa între o teorie estetică abstractă şi generală (ca reflecţie filozofică, o filozofare asupra artei în general) şi „estetica operelor“ se adînceşte. Între „marea teorie“ şi opţiunile noastre pentru anume opere apar contradicţii evidente. Ce înseamnă a stabili valoarea unei opere în funcţie de criterii continuu valabile ? Dacă arta modernă nu mai realizează echilibrul între forma sensibilă şi conţinutul expresiv, pe care îl gîndea Hegel, înseamnă oare că ea nu mai este artă ? Sau că judecata de valoare trebuie să purceadă de la altceva decît de la principiul definitoriu ? Hegel nu respinge desigur formele „dezechilibrate“ de artă ; există o artă simbolică, există o artă romantică. La fel ca arta clasică, singura cu adevărat valoroasă, ele reprezintă însă o modalitate de realizare (obiectivare), necesară a spiritului în evoluţia lui contra-

dictorie spre sine însuși. Romantismul, reprezentînd momentul în care spiritul își începe recuperarea lui ca spirit, desemnează în mod normal, după Hegel, momentul degenerscenței artei. Dar, este oare romantismul, și cu atît mai mult, curentele ce i-au urmat, un dezechilibru între formă și conținutul expresiv, în favoarea ultimului ? Este oare Shakespeare inferior lui Sofocle pentru că „dramele propriu-zis istorice ale lui Shakespeare posedă în ele un element istoric pur exterior ca material principal și din această cauză se situează mai departe de modul ideal de plăsmuire artistică, cu toate că și aici situațiile și acțiunile sînt purtate și potențate de aspra independență și de natura voluntară a caracterelor" ? [20] Există, ne putem întreba, un dezechilibru atît de evident între *Lăcrămioarele* lui Alecsandri și *Ostașii noștri* a aceluiași, în favoarea primei cărți, pentru că ultima posedă acel „element istoric pur exterior" ? Sau este inferioară ca realizare artistică *Scrisoarea a III-a* a lui Eminescu unui alt poem al lui, *Miron și frumoasa fără corp*, să zicem, din același motiv ? Nu cumva, propăvăduind echilibrul între formă și expresie, exagerăm, atunci cînd judecăm după criteriul stabilit ca absolut valabil un fenomen concret, în favoarea uneia sau alteia dintre ele, cu excepția gîndirii unității lor în momentul ales de noi ca semnificativ ?

Criteriile judecății de valoare ne apar însă exterioare și de cele mai multe ori contradictorii față de un principiu determinativ, ce se vrea regulă absolută. De ce oare, în cele mai multe cazuri, cînd emitem o judecată de valoare asupra unei opere, nu ținem cont în mod exhaustiv de un principiu ce ne determină, clarifică, îndreaptă etc spre conturarea esenței fenomenului sau cel puțin a ceea ce pretindem — dintr-o anume perspectivă ideologică — a fi esența fenomenului ?

Nu numai Hegel împinge la această abatere de la găsirea celor mai adecvate criterii ale recunoașterii valorii unei opere. Cum am enunțat deja, începînd cu „marile teorii estetice" ale secolului XIX, majoritatea absolută a „esteticilor" ajung, cînd încearcă să stabilească criteriile

judecăţii de valoare în artă, la găsirea unor criterii abstracte care îndreaptă spre ceea ce este esenţial şi comun operelor şi nu spre modul cum poate fi constituită şi determinată o valoare. „Descrierea" cît mai obiectivă a fenomenului, iată ce i-a preocupat pe filozofii şi esteticienii acestui secol. Or, recunoaşterea existenţei unor criterii complexe şi dinamice ale opţiunii riscă să ducă la pierderea din vedere sau la tulburarea tabloului propus ca general-valabil, să răstoarne ierarhia „sigură" realizată pe baza unor criterii unice şi inflexibile. Confuzia între planuri are ca rezultat delimitarea a ceea ce este esenţial-comun operelor, în funcţie de „model" şi de maniera specifică de articulare pe acesta. În acest caz, o operă este valoroasă în măsura în care se realizează ca o reprezentare vie a acestui „model", ca o exemplificare concretă a esenţei comune. Indiferent de „condiţia" aleasă : Ideea, Ideile (esenţele platoniciene), Eul, Instinctul refulat, Afectivitatea sau Inteligibilitatea etc, putem sezisa că nu problema valorii este cea urmărită, ci problema modului de a fi, specific al artei. Fiecare „estetică" va încerca, în funcţie de ceea ce pretinde ea să fie judecata de valoare, să-şi impună perspectiva. Scopul operei devine surprinderea „stării" modelului. În acest fel, în locul operei este vizat modelul însuşi, în locul căilor de determinare a valorii, căile de sezisare a factorilor exteriori acesteia, ce o potenţează şi o condiţionează. În locul valorilor concrete şi dinamice ale operelor, ni se propune o valoare supremă, practic intangibilă, o valoare ce depinde de condiţionările obiective sau de potenţările subiective, generalizate, considerate abstract. Să nu ne mirăm că, în secolul nostru, o estetică structuralistă, de exemplu, proclamîndu-şi şi ea în aceeaşi manieră superioritatea absolută a criteriilor, va întemeia un nou tip de judecată abstractă ce elimină tocmai problema opţiunii pentru o operă sau alta, după cum vom vedea.

Dar, pînă la cercetarea mai apropiată a ceea ce numim estetica sau esteticile „moderne", să încercăm să răspundem unei întrebări ce persistă de la începutul raportării noastre la esteticile „tradiţionale". Şi anume, să ve-

dem care sînt cauzele care au generat o asemenea problematizare (necesară — e adevărat) asupra fenomenului artei, în genere, dar definită mereu, ca o explicație a modului particular de constituire a valorii în artă ?

Vorbeam, încă de la deschiderea acestui capitol, de modificarea funcției specifice a artei în anume condiții sociale și istorice determinate. S-a spus deja că în spațiul clasicismului a apărut tendința „încătușării" operei prin raportarea la un principiu dogmatic, „comanda" impunîndu-se de acum mediat, ca ideal cultural în care sublimează planurile ideologiei dominante. Epocii de ascensiune și de dominație necontestată a burgheizei îi datorăm, dacă nu în mod direct, cel puțin printr-o mutație de accent, încercările „marilor estetici" de a judeca valoarea operei prin prisma unei condiții determinante, pe baza unei analize de conținut a fenomenului ca atare. Și în ciuda faptului că se ajunge la cu totul altceva, la „descrierea" artei în genere, ca activitate specific umană, la criterii generale, necesare unei judecăți de conformitate (ce stabilesc apartenența unui „obiect", „produs" etc la sistem) aceste tendințe vor persista, prin problematizări mai nuanțate, mai subtile, prin modificări de perspectivă, pînă în epoca noastră. Dacă, punînd problema valorii, „marile estetici" nu o rezolvă, prin vizarea acelor „opere durabile, cu valabilitate generală" (ca ideal al conservatorismului la putere) ele reușesc totuși o definire (contradictorie, dar fecundă) a statutului artei în genere, o demonstrație asupra specificului activității artistice. Îndreptarea spre analiza de conținut, motivată istoric, cum s-a subliniat mai înainte, duce totuși la o abatere a atenției de la modul particular de constituire a valorii în artă, la maniera de a exprima, de a comunica prin operă realități exterioare acesteia, realități „supraordonatoare", e adevărat. Nimeni nu contestă actualmente determinarea pe care mediul socio-cultural o exercită mediat asupra artei. Dar a considera o operă valoroasă în funcție de modalitatea în care transpare și este comunicată această determinare, ni se pare absolut insuficient.

În această perspectivă, teoriile estetice ale secolului XIX, au tendinţa de a concepe arta ca un mijloc de exprimare a unei valori desemnată ca supremă şi nu ca o activitate autonomă, suficientă, la un moment dat, sieşi. Ceea ce impune judecăţii apelul la criterii exterioare fenomenului, reflecţia critică rezumîndu-se în ultimă instanţă la regăsirea „realităţii supraordonatoare". Or, o asemenea direcţie nu poate duce decît la condamnarea artei, la demonstrarea inutilităţii ei. Dacă scopul este numai cel de a comunica ceva despre realitate, într-o formă particulară, arta ar fi un fel de rebus, amuzant şi accesibil, uşor de lăsat deoparte, de îndată ce putem realiza comunicarea cu mijloace mult mai precise.

Experienţa operelor ne infirmă însă o asemenea concluzie. O operă nu poate fi judecată, după ce s-a constituit ca obiect estetic, prin prisma raportului ei de conformitate cu o anume realitate, tot aşa cum, în condiţiile unei experienţe estetice obiective nu mai poate fi „discutată" în raport cu starea psihică a subiectului ei. De aceea, absolutizarea acestei direcţii nu numai că nu ne va permite să realizăm valoarea unei opere, ba chiar dimpotrivă, ne va anula posibilitatea distincţiei între opera „mare" şi opera mediocră. Analiza condiţionării operei nu este o inutilitate. Ea ne permite să circumscriem cadrul în care opera se defineşte şi se propune ca valoare. Singură, nu ne va demonstra însă niciodată de ce o operă „discutată" ajunge pînă la urmă „să fie" valoare.

Se presupune, prin urmare, o deturnare a atenţiei spre problema formei. Arta clasică nu excludea discuţia asupra acestui aspect ; îl ignora pur şi simplu. Dacă cerinţa era supunerea la modelul desemnat ca perfect, la canon, forma fiind stabilită dinainte, problema nu era forma, ci conţinutul pe care îl îmbrăca, relevarea unui adevăr prin acesta. Iar romantismul, cu toată ruptura pe care o impune faţă de canon, nu se interesează mai mult de elementul formei, înclinat fiind spre surprinderea lumii interioare, a acelui „dincolo". Abia arta pe care o numim „modernă", arta epocii noastre, eliberată de supunerea oarbă la realitatea idealizată în clasicism, de lumea su-

biectivă a romantismului și chiar de amestecul echivoc din faza de declin a acestuia din urmă, va pune în mod direct problema la care ne referim, „foamea de forme" fiindu-i specifică. Pe rînd, literatura, pictura, muzica se antrenează într-o efervescență creatoare fără precedent, a cărei constantă este mișcarea însăși. Creația este mișcarea descătușată absolută, și țelul ei, Opera, vizat întotdeauna, nu va fi atins niciodată. Finalitatea acestei evoluții, dacă poate fi vorba de vreo finalitate, nu poate fi în nici un caz, cum au prevăzut unii teoreticieni, vidul. Ca marea, calmă sau agitată, arta adevărată se va mișca totdeauna, dar totdeauna în țărmurile ei. Cînd Ion Barbu spune : „Vom merge spre fierbintea, frenetica viață, / Spre sînul ei puternic, cioplit în dur bazalt, / Uiat să fie visul și zborul lui înalt, / Uitată plăsmuirea cu aripe de ceață ! [...] Și peste tot, în trupuri, în roci fierbinți — orgie / De ritmuri vii, de lavă, de freamăt infinit, / Cutremurînd vertebre de silex ori granit, / Va hohoti imensă, Vitala Histerie...", *(Panteism)*; cînd Blaise Cendrars *(Nouăsprezece poeme elastice)* scrie : „Culoare, culoare și culori... / Iată-l pe Léger cum crește ca soarele din terțiar / Și cum încheagă / Și cum fixează / Natura moartă. / Coaja terestră / Lichidul / Cețosul / Tot ce se întunecă / Geometria pîcloasă / Firul de plumb ce se resoarbe / Osificare / Locomoție / Totul mișiună / Spiritul se-nsuflețește brusc și se îmbracă el însuși ca animalele și ca plantele / Miraculos / Și iată cum pictura se preschimbă într-un uriaș obiect mișcător / Roată / Viața / Mașina / Sufletul omenesc / Chiulasa unui tun de 75 / Portretul meu" ; cînd Lucian Blaga declamă în *Pasărea sfîntă (Întruchipată în aur de sculptorul C. Brâncuși)* : „În vîntul de nimeni stîrnit / hieratic Orionul te binecuvîntă, / lăcrimîndu-și deasupra ta / geometria înaltă și sfîntă. // Ai trăit cîndva în funduri de mare / și focul solar l-ai ocolit pe deaproape. / În păduri plutitoare-ai strigat / prelung deasupra întîielor ape. // Pasăre ești ? Sau clopot prin lume purtat ? / Făptură ți-am zice, potir fără toarte, / cîntec de aur rotind / peste spaima noastră de enigme moarte..." ; cînd Giorgio de Chirico (în *Miste-*

rul creației), notează : „Pentru ca o operă de artă să fie cu adevărat nemuritoare, ea trebuie să iasă cu totul din limitele omenești : bunul simț și logica vor lipsi din ea [...] Ceea ce trebuie, în primul rînd, este debarasarea artei de tot ce cuprinde în ea cunoscut pînă în prezent : orice subiect, orice idee, orice gîndire, orice simbol trebuie să fie dat deoparte", cu toții proclamă mișcarea, evoluția neîntreruptă a formelor ca forma însăși a artei moderne.

Încă o dată se pune întrebarea, ce poate fi gîndită și ca o afirmare a judecății, în arta modernă : ce rămîne ?

În dinamica formelor atît de specifică artei epocii noastre se poate totuși sesiza că nu putem vorbi de o formă privilegiată, ci de o realizare a creației formale în maniera proprie fiecărei specii artistice. Tendința de autonomizare a fenomenului artei, recunoscută cum s-a văzut de filozofia autentică a praxis-ului, impune totuși o viziune ordonatoare. Trecerea de la canonul unei „realități programate", la o realitate proprie, exprimată într-un limbaj nou ce creează el însuși această realitate, este caracteristică. Nu mai poate fi vorba de „traducerea" unei realități exterioare sau de sublimarea viziunilor interne, ci de construirea prin limbaj a unei realități proprii, unice în felul ei, care este, dacă vrem, o „mărturie" a realității obiective sau subiective, dar nu o copie a ei.

„Dialogul" însuși nu mai este același. Conștiința unui public suprasaturat de cultură se transformă. Dacă evoluția autonomă a artei în asamblu se traduce în autonomia de expresie creatoare a fiecărei specii, conștiința critică nu mai poate căuta în zone heterogene elementul abstract, comun și esențial, definitoriu pentru artă. Nu conceptul în manifestarea lui sensibilă plasează în aceeași ordine — a valorii — poemele lui Blaga, Ion Barbu, Arghezi și Nichita Stănescu să zicem, ci expresia creatoare a formelor, care rupe oricare etapizare absolutizantă a artei. Pentru arta modernă, arată esteticianul sîrb Jovan Hristič, „..forma este condiționată și determinată în măsură maximă de situația în care un text se

prezintă publicului ; ea nu este o schemă care se repetă dintr-un motiv sau altul, ci derivă din situația în care se află scriitorul și publicul său". [21] Judecata cere depășirea semnificației denotate a operei și concentrarea asupra ei însăși.

Ceea ce înseamnă recunoașterea faptului că „Istoria artei devine ... o istorie a operelor". [22] Să vedem însă în ce măsură o reflecție critică ce se bazează pe analiza formei, considerată ca determinarea esențială a operei de artă, ne poate justifica o viziune axiologică a ordinii și ierarhiei valorilor.

Tinzînd către o înțelegere pozitivă a fenomenului artei, ca fenomen specific, esteticile formaliste încearcă, dincolo de oricare perspectivă istorică, să cuprindă, într-un univers atemporal, formele operelor de artă realizate, condițiile formale care fundamentează valoarea operei de artă. Este vorba de o depășire atît a perspectivei clasice a supunerii la forma naturală, cît și a perspectivei unui model formal, în genere, al artei. Dar, procedînd în acest mod, formalismul va împinge, după cum vom constata, la o percepere infinită de forme, la o continuă organizare a acestora prin percepții succesive sau concomitente, diferențele specifice între formele artei și cele ale naturii ștergîndu-se în favoarea intensității percepției. Cînd Roman Ingarden își evocă impresia sa în fața celebrei „Venus din Millo" el o structurează astfel : a) o percepție obișnuită, ce înregistrează elementele date nemijlocit și în care subiectul, în funcție de condițiile subiectiv-obiective ale contemplării atribuie operei calități ce îi sînt imanente, și b) o trăire estetică ce presupune un joc de imaginație care depășește imanența, completînd, trăind armonios un obiect ce trimite la realitate. Obiectul propus, opera, se relevă în al doilea plan suportul unor evaluări psihice ulterioare ce vor constitui în această direcție obiectul estetic. [23] Or, în ciuda „imaginației ce depășește imanența", în acest mod, nu putem distinge semnificativ între forma naturală și cea artistică, fiecare din noi putînd trăi plenar, intens, în fața unei forme, a oricărei forme, fiecare dintre noi, avînd

sentiment estetic şi capacitate de evaluare psihică. Cu alte cuvinte, ne anulăm posibilitatea înţelegerii de esenţă a formei artistice opusă celei naturale prin însăşi existenţa fenomenului creaţiei. Iar valoarea ar apărea ca rezultat al unui comentariu psihologic ulterior, accidental provocat şi ataşat acelei forme. Ceea ce poate duce şi la concluzia că putem în ultimă instanţă să depăşim problema valorii pentru o altă problemă, a structurii obiectului şi a psihologiei ataşate în crearea şi contemplarea lui *).

Problema valorii se pune însă în continuare şi forma incită discuţia asupra ei. Pentru că unghiul axiologic ne structurează distincţia între natural şi creat, între creaţie şi creaţie.

Succesivele „straturi“ pe care Julius Kleiner în lucrarea *Conţinut şi formă în poezie* le deosebeşte în realizarea unui produs artistic (surprinse de Ingarden în cartea sa), şi anume : a) dispoziţia creată de o frămîntare psihică intensă „care a provocat impulsul expresiei“ ; b) o alcă-

*) Este adevărat că prin formaţia sa fenomenologică, Roman Ingarden încearcă să depăşească atît formalismul strict cît şi psihologismul. Opera de artă îi apare ca un produs intenţional, cu dublă fundamentare existenţială : în obiectul real şi în conştiinţă. Dacă actele conştiinţei creatoare sau receptoare (a publicului) vizează în diferite maniere obiectul, demonstrîndu-şi natura intenţională, obiectul (real) suferă prin vizare (ce îl transformă în corelat intenţional) o transformare : el apare ca „imaginat“, „perceput“, „gîndit“, avînd lumea sa proprie, deşi nul său. Suportul material (semne tipărite, ramă şi pînză, sunet), ce face ca obiectul „constituit“ să depindă într-o anume măsură de conţinutul real al percepţiei, impune ca opera să nu fie o activitate pur intenţională, ea fiind concomitent eteronomă. De aceea, în viziunea ingardeniană, opera reprezintă o entitate ontic eteronomă ce îşi are sursa în actele intenţionale ale conştiinţei, în conceptele şi calităţile ideale, în semnele verbale. Prin structura ei, nici reală, nici ideală, opera de artă apare în intenţionalitatea conştiinţei ca o identitate, conceptele ideale, ce dau structura formal-aprioricå trebuind să realizeze caracterul intersubiectiv al receptării, împotriva tendinţei de concretizare monosubiective. Vom vedea că, deşi o asemenea viziune pare a permite sesizarea specificităţii fenomenului, nu depăşeşte pînă la urmă impasul teoretic la care am ajuns.

tuire, situație sau stare reflexivă care liniștește impulsul de exprimare (Drang nach einem Ausdruck) și conferă acelui conținut psihic o determinare formativă a consensului (festlegende Bestimmung) ; c) o articulare a elementelor obținute în faza b, pentru a obține planul dezvoltat și determinarea precisă a genului literar (în care se integrează opera), și, în sfîrșit, d) un sistem cu totul aparte de reprezentări, legat de „sistemul echivalent al cuvintelor care-i corespund", nu ne luminează defel problema valorii, care dealtfel nici nu intră în atenția teoreticianului, cît modalitatea de structurare — în creație — a operei. Nici o distincție nu se poate realiza între opera de valoare și opusul ei. Resimțind dealtfel insuficiența, același Ingarden „reconstruiește" straturile, procedînd totodată, în perspectiva fenomenologică, la eliminarea, imparantezarea „atmosferei culturale" și a „curentelor spirituale" determinate istoric. Opera literară se încadrează într-un sistem de cel puțin patru straturi : a) formațiile fonetice ale limbii ; b) semnificațiile cuvintelor sau sensul frazelor, al fragmentelor ; c) obiectele reprezentative și d) „aparențele schematizate în care se produce lumea reprezentată". Opera apare deci ca o „schemă" ce se împlinește în actul intențional. Ceea ce ne interesează deocamdată este să vedem în ce măsură o asemenea perspectivă este operantă, problematica esteticii strict fenomenologice urmînd să o abordăm ulterior.

Dintotdeauna, creația artistică s-a fundamentat pe jocul unor anume proporții, ritmuri, tempo-uri etc, ce au realizat coerența formală a operei. Regulile impuse de un principiu de construcție, dinamic, au generat în oricare operă de artă o anume măsură pe care o regăsim (direct sau indirect) în „dialogul" nostru cu opera. De aceea „constantele" construcției au atras privirile teoreticienilor ca o perspectivă posibilă de explicare critică a fenomenului artei și implicit a problemei valorii.

Fie că s-au axat pe direcția analizei stilistice, pe investigarea polivalenței semantice, a ideomatologiei sau a categoriilor cu care operează genul artistic specific, for-

maliştii moderni şi apoi structuraliştii au plecat de la aceeaşi insuficienţă resimţită în explicaţia strict conţinutistă pe care esteticienii şi filozofii artei au preconizat-o. Dacă estetica conţinutistă leagă problema valorii de realitatea ce se impune operei, rezultatul demersului lor este iluzoriu, pentru că, în cele din urmă, se pierde însăşi specificul obiectului pus în discuţie (opera) în favoarea regăsirii modalităţii prin care ea „reprezintă" conceptul, contextul etc, într-o relaţie de tip cauzal ; formaliştii şi, în prelungire, structuraliştii se concentrează asupra operei ca atare. Interesantă ni se pare în acest sens o notă din lucrarea *Problema limbajului poetic* a lui I. Tînianov, semnificativă pentru distanţarea amintită : „...nu ridic, desigur, nici o obiecţie împotriva «legăturii dintre literatură şi viaţă». Mă îndoiesc însă că ar fi corect să punem problema în acest fel. Se poate oare vorbi de «artă şi viaţă», cînd arta este şi ea «viaţă» ? Trebuie să cerem «artei» un caracter utilitar deosebit dacă nu cerem acest caracter «vieţii» ? Este cu totul altceva dacă vorbim de originalitatea artei, de legitatea ei internă, în comparaţie cu viaţa de toate zilele, cu ştiinţa etc. Cîte erori nu au provocat istoricii culturii din pricina confuziei pe care o făceau între un «fapt de artă» şi un «fapt de viaţă»". [24] Pentru îndreptarea acestei erori, care ne anulează perspectiva cuprinderii specificităţii esenţiale a fenomenului, atenţia noastră trebuie direcţionată spre realitatea formală a operei, urmărind principiul construcţiei în realizarea lui dinamică, în ritm. Analiza se nuanţează de la surprinderea rolului unităţilor fonematice, la caracteristicile alcătuirilor fonice de nivel superior, la studiul categoriilor ce întemeiază „literaritatea". Subliniind că „secvenţe de sunete din cuvinte duc la formarea unor alcătuiri fonice şi a unor foneme, respectiv «caractere» fonemice, pe care sunetele izolate din alcătuirea cuvintelor nu le-ar putea produce" [25], Ingarden leagă „stratificarea" operei de ritmurile şi de tempo-urile pe care „alcătuirile fonice" de nivel superior din ea le cer. Întemeiat pe recurenţa unor secvenţe analoge în diversitatea alcătuirilor fonice, ritmul este „o calitate specifică a elementu-

lui formativ“, fiind de două tipuri : „regulat“ și „liber“. Tempo-ul, ca „rapiditate“ sau „încetineală“ este o caracteristică „condiționată de însușiri proprii ale ritmului imanent unui text și se realizează printr-o viteză proprie prescrisă dinainte de structura ritmului“. Împreună cu „melodicitatea“ limbii, determinată de „succesiunea vocalelor din structura cuvintelor și de calitățile de ton pe care le comportă fonemele vocalice respective“, și în raport cu calitățile „de simțire“ și „de atmosferă“, ritmul impune o constituție aparte, proprie operei, constituție ce se regăsește prin grafemele corelate cu realitățile fonice amintite, și în „textul“ scris.

Resimțind insuficiența analizei formal-structurale, pe care o discutăm într-un anume fel și noi, Ingarden va căuta să o depășească printr-o viziune de nuanță fenomenologică. Menținîndu-ne — deocamdată — în planul analizei formale, în care contribuția ingarden-iană este meritorie, va trebui să subliniem că studiul măsurii, al ritmului, al tempo-ului etc nu poate răspunde decît parțial și — prin urmare — insuficient problemei puse. Poate de aceea, esteticile structuraliste au încercat o abordare și mai riguroasă a fenomenului, o abordare de tip științific, capabilă să ne dea dimensiunile exacte ale modului în care se constituie valoarea, ca rezultat obiectiv al „calităților“ artistice esențiale ale operei. Urmărind prin metode specifice „structurile poematice“, „gramatica poeziei“, „tipologia metrică“ sau „retorica generală“ ș.a.m.d., poetica structurală, ca viziune totalizatoare a construcției formale, pare a cuprinde și rezolva problema pe care ne-o punem atît de insistent.

A surprinde invariantele unui text semnificativ, prin resuscitarea lecturii, pare calea cea mai sigură de fundamentare științifică a judecății de valoare. Cercetările concrete ale grupului francez „Oulipo“, ale lui W. Empson, R. Iakobson, I. Lotman, R. Barthes, Jasia Reichard, Tzvetan Todorov sau Solomon Marcus (cu *Poetica matematică*) și alții au dus la o serie de rezultate notabile, al căror efect este o nouă modalitate de lecturare a operelor. Experiența lui Raymond Queneau (anto-

logia „Oulipo“, La Littérature potentielle, nr. 289)[26] de sezisare a structurii esențiale a operei poetice prin degajarea „secțiunilor rimante“ este interesantă. Un sonet al lui Mallarmé *(Mormîntul lui Edgar Poe)* se transformă prin eliminarea a ceea ce pare redundant astfel : „Change / nu / pas connu : / etrange ! / / L'ange / de la tribu, / sortilège bu, / noir mélange, / ô grief !“ etc. La fel de interesantă ne apare, în viziunea lui Jean Starobinski, sugestia lui Ferdinand de Saussure a regăsirii „cuvîntului-temă“ : „Cuvîntul-temă nu este pentru el (pentru Saussure — n. n.), nimic mai mult decît un dat material, a cărui funcție, poate la început sacră, s-a redus curînd la o valoare de sprijin mnemonic pentru poetul ce improviza, apoi la un procedeu reglator inerent scrierii înseși [...] textul se construiește pe cuvîntul-temă...“.[27]

Întrebarea ce se pune în acest context este dacă apelul la analiza structurală ne duce totuși la relevarea problemei modului de constituire a valorii operei. Nu cumva, ca și eroul lui J. L. Borges, Pierre Menard, structuraliștii ajung ca, în locul vizatei judecăți riguroase asupra valorii unui obiect estetic, să ne ofere o revoluționare a modalității „închistate și rudimentare a lecturii“, un tip aparte de „dialog“ nu cu opera, ci deasupra ei ?

Trebuie să remarcăm de la început că, în artă, noțiunea de structură nu mai are același sens precis ca, de exemplu, în știință. Și că, în ciuda eforturilor meritorii, încercarea de a deduce valoarea unei opere pe baza structurii ei nu s-a finalizat, în genere, în stabilirea unor criterii obiective și sigure ale judecății de valoare în prezența operelor vii. „Realități unice“, operele se relevă în dialogul lor cu conștiința publicului, ca valori realizate prin unitatea vie între cele două planuri dinamice ale formei și conținutului. Extrasă din operă, structura devine o schemă abstractă și generală, valabilă întotdeauna dar niciodată în planul concret al operelor. Și chiar dacă, așa cum remarca Gérard Genette, „caracterul structural al limbajului la toate nivelele este destul de universal admis astăzi pentru ca «metoda de abordare» structuralistă a expresiei literare să se impună, ca să spunem așa,

de la sine“, metoda numită nu ne apare pînă la urmă, decît o modalitate, printre altele, de a aborda fenomenul, dintr-o perspectivă mai sigură, și cu o rigoare științifică ce lipsea „marilor estetici“ de tip conținutist, dar, ca și acestea, finalizîndu-se într-o teorie despre principiile abstracte ce stau la baza construcției specifice a obiectului estetic. Dealtfel, Genette adaugă că „structurile nu sînt nici pe departe un teren de întîlnire, ci sînt sisteme latente de relație, concepute mai degrabă decît percepute, pe care analiza le construiește pe măsură ce le degajă și pe care uneori riscă să le inventeze, crezînd că le descoperă“. De aceea, definiția lui Jean Rousset, din *Forme et Signification* (citat de către Genette), și anume că : „Nu există o formă capabilă de a fi percepută decît acolo unde se conturează un raport, o linie de forță, o figură obsedantă, o urzeală a prezențelor sau un ecou, o rețea de convergențe ; voi numi *structuri* (s. n.), aceste constante formale, aceste legături care trădează un univers mental și pe care fiecare artist îl reinventează potrivit necesităților sale“, nu poate avea altă pretenție decît de a îndrepta spre „principiul coerent“ al unei opere, spre osatura ei. Încă o dată vom folosi o afirmație a lui Genette, relevantă din acest punct de vedere : „Structurile se găsesc fără îndoială în miezul operei, dar ca o armătură latentă, ca un principiu de inteligibilitate obiectivă accesibil doar pe calea analizei și a comutărilor — un fel de spirit geometric, care nu este conștiința. Critica structurală nu are prea mult de-a face cu reducerile transcendente ale psihanalizei, de pildă ; dar ea nu coincide nici cu explicarea marxistă. Ea operează în felul ei un fel de reducere internă, traversînd substanța operei ca să ajungă pînă la osatură : privirea, desigur, nu este de suprafață, ci de o penetrație oarecum radioscopică și cu atît mai exterioară cu cît este mai pătrunzătoare.“ [28]

Ce este însă opera, dacă nu o unitate vie între „substanța“ și „osatura“ ei ? Ca să furnizeze criteriile surprinderii valorii, structura ar trebui gîndită ca o existență

concretă : cea a operei. Extrasă din ea, oricît de pătrunzătoare ar fi obiectivitatea penetrației, ea ne plasează în exterioritatea teoriei despre. Valoarea nu poate fi justificată prin raportarea la un cadru categorial : un eveniment cotidian, un accident, poate fi la fel de bine „clasificat“ prin această prismă. O operă oarecare poate răspunde excelent schemei abstracte, avînd ca realizare formală atributele perfecțiunii, fără a fi inseriată în ordinea valorilor. Un Kitsch, remarcă Herman István, „uneori, este o operă foarte reușită, realizată printr-o tehnică împrumutată de la artă...“ [29]. „Categoriile“ pe care le folosim în analizarea modului de realizare a operei („Logica acțiunii“, „personajele și raporturile dintre ele“, „timpul“, „aspectele narațiunii“ etc, ca să preluăm spre exemplificare termenii lui Tzvetan Todorov [30]) nu au semnificație axiologică. Structuralismul ne propune viziunea unei anume „organizări“ a operei, ca și cum aceasta ar fi principalul țel al creației și al „dialogului“ conștiinței publicului cu opera, lăsînd neexplicate căile pe care se instituie, în evoluția artei, valoarea. În fața operelor vii, el se mărginește să rămînă pe terenul sigur, dar nerelevant axiologic, al schemei, oricît de minuțioasă și de pătrunzătoare ar fi ea. Pentru că, oricît de justificat ar fi demersul care ne permite să distingem invariantele unui „text“ eminescian, oricît de corectă ar fi analiza care ne duce la descoperirea cuvintelor-temă, a secțiunilor-rimante etc, ceea ce ne interesează este cum îl deosebim pe Eminescu de imitatorii eminescieni, pe Nichita Stănescu de cei care-l imită ș.a.m.d., dincolo de exactitatea copierii, de precizia și rafinamentul preluării. Nu diferența de formă sau de structură îi separă pe maeștri de epigoni, ci cu totul altceva, pe care nedeterminarea axiologică a analizei formale sau structurale nu ne-o dezvăluie. Realitatea vie și unică a operei este ireductibilă la indiferența schemei și, pe acest plan, judecata de valoare se poate constitui numai ca un contact total cu opera, în concretitudinea ei, în complexitatea și particularitatea ei.

Dinamismul specific artei contemporane a impus orientarea spre formă și spre structură, ca o manifestare

a „autonomizării accentuate“ de care vorbeam. Exagerarea acestei orientări în teoria estetică formalistă și structuralistă a dus însă, în aceeași manieră ca și în teoriile clasice, la pierderea „obiectului“ în favoarea unui „principiu“ abstract. Este drept că, concentrîndu-se asupra operei ca atare, structuralismul realizează totuși o depășire a „marilor estetici“ : o viziune a dinamicii de ansamblu a fenomenului în structuralitatea sa, printr-o schimbare a funcției elementelor în anume etape istorice. „...mecanismul evoluției literare se preciza — notează Boris Tomașevski — în felul următor : el nu se prezenta ca o succesiune de forme ce se înlocuiau una pe alta, ci ca o continuă variație a funcției estetice inerente procedeelor literare. Fiecare operă se orientează în raport cu mediul literar și fiecare element în raport cu întreaga operă. Cutare element, care își are valoarea sa determinată într-o anumită epocă, își va schimba cu totul funcția în altă epocă. Formele grotești, considerate în epoca clasicismului resurse ale comicului, au devenit în epoca romantismului una din sursele tragicului. În continua schimbare a funcției se manifestă adevărata viață a elementelor operei literare.“ [31] Analiza structurală descoperă dinamica valorii, dar nu valoarea.

Conceptul de structură se definește după J. Piaget, prin totalitate, transformabilitate și autoreglare. [32] Gîndit astfel, el permite depășirea viziunii de tip gestaltist asupra formei, explicitează dinamicitatea aparentă a structurilor ce se conservă în modificările ansamblului sau duce la o înțelegere — în mod diacronic — a posibilității de trecere de la o structură la alta. Aplicat în studiul artei, în special al literaturii, acest concept s-a relevat, cum s-a subliniat, mai ales ca o „schemă conceptuală“, intermediind între materie și formă.

De aceea, chemată să îndeplinească, în mișcarea neîntrerupt revoluționară a artei moderne, misiunea de a surprinde elementele de stabilitate și continuitate esențiale, poetica structurală ajunge pînă la urmă, în dorința (și în ciuda dorinței), concretizării unui demers ri-

guros şi coerent în exactitatea lui, la o viziune de tip ştiinţific asupra unui fenomen net distinct de ştiinţă şi respingînd o ierarhie „logică". Poetica structurală (cu toate variantele ei multiple) nu se ocupă de operele vii, ci de discursul verbal artistic care le transcende, le sugerează, le face posibile, existînd concomitent numai pentru că operele însele există. Se ajunge astfel la o situaţie paradoxală, proprie structurii, care îi conferă un caracter funcţional, lipsit de evantaiul atributelor prin care esteticile clasice ne-au obişnuit să privim operele concrete : istoricitate, valoare, semnificaţie. Interesul pentru structurile unor fenomene este logic şi impersonal, nu afectiv, subiectiv-emoţional. Ceea ce va duce la pierderea cu totul din vedere a problemei valorii, în favoarea modalităţii de structurare a limbajului poetic. „Pasiunea pentru exactitate obiectivă, pentru formalizare în cadrul unui cod universal, pentru dezantropomorfizarea ştiinţelor sociale a dus, în mod logic (...), totuşi în mod paradoxal, la dispariţia operei înseşi din cadrul obiectului poeticii. Dorind să înţeleagă ceea ce face posibilă opera şi nu opera însăşi, procesul de producere şi nu obiectul finit, semioticianul se desparte nu numai de critica istoristă din veacul trecut, ci (în măsura în care se ocupă nu de geneza externă a operei, ci de organizarea internă a discursului care o cuprinde), el se disociază şi de critică în genere, ocupîndu-se de modelul operei şi nu de fiinţa ei concretă ; de unde ignorarea problemelor valorice." [33]

Rămîne deci, în continuare, întrebarea : cum putem justifica, fără a cădea în psihologism sau formalism, fără a distruge opera împingînd-o în afara ei către un model real, perfect sau absolut, fără a o schematiza reducînd-o dinăuntru la o „osatură esenţială", posibilitatea valorii ? Fiecare operă ne pune această problemă, în faţa fiecăreia reacţionăm printr-un „dialog" care reia, într-un fel sau altul, întreaga argumentare. Şi dacă vom considera că propria noastră conştiinţă devine conştiinţă critică acolo unde opera o sileşte continuu să re-gîndească, să re-imagineze, să chestioneze şi să răspundă la chestionări, înseamnă oare că recunoaştem în acelaşi timp faptul că

fiecare operă își conține propria-i structură vie, la nivelul căreia, printr-un „dialog" continuu și creator, plasăm valoarea ?

Să fie oare valabilă o viziune de genul celei propuse de Paul Ricoeur, o hermeneutică, ce ne-ar permite abordarea intersubiectivă a fenomenului, sensul operei nemaifiind conceput pe baza unor operații intelectuale succesive, ci ca o retrăire, o „reluare" a unui mesaj știut și concomitent continuu revizuit ? [34] Ne permite o astfel de perspectivă, ce își propune să recupereze subiectul, adică opera însăși ca produs al spiritului ludic reluată ca atare în conștiința noastră, să realizăm modalitatea cea mai sigură de surprindere a valorii ? Dezbaterea rămîne deocamdată deschisă...

*

Judecata de valoare pare mai nesigură ca oricînd. Și sentimentul ce domină este al unei tăceri pline de întrebări. Problema este pînă la urmă însă nu de a releva care este întrebarea esențială, ci de a ne da seama cum trebuie pusă.

CAPITOLUL III

ORIENTĂRI ȘI TENDINȚE CONTEMPORANE ÎN ANALIZA EXPERIENȚEI ESTETICE

Transformările succesive pe care arta modernă și le impune cer continuu noi interpretări ale statutului operei, ale modului în care ea devine obiect estetic. Și dacă, concomitent, succesive estetici eșuează în înțelegerea și explicarea producerii și adăugirii de valori în planul istoric al valorilor artei, spiritul filozofic ce stă în spatele oricărei doctrine estetice majore pare a nu-și pierde niciodată iluziile de a realiza acea ideală cuprindere de ansamblu care să definească exhaustiv — și definitiv — valoarea estetică. Asemeni lui Sisif, într-o încercare mereu reluată, viziunea filozofică — de deasupra — se concretizează într-o doctrină estetică sau în alta, mereu mai precisă, mereu mai sigură sau mai complexă, niciodată total precisă sau sigură, niciodată suficient de complexă. Dacă clasicismul și romantismul păreau a fi prin natura lor predispuse unei explicații estetice conținutiste ; dacă de la simbolism încoace sînt preponderente explicațiile estetice formaliste, cu diversele lor „instrumente metodologice" ; dacă expresionismul neagă și este negat de formalism etc — și toate acestea în numele unei determinări complete și riguroase a valorii — putem să susținem oare că am întîlnit, în sfîrșit, investigația fără cusur care ne dă determinările exacte ale fenomenului ?

„[...] admițînd că cineva spune serios că poeții mint mult : are dreptate — *noi* mințim mult", zice Zarathustra, el însuși „de asemenea un poet" [1]. Oare, se pune întrebarea, această „minciună" care este opera de artă nu poate fi defel „detectată" și plasată exact în ordinea — istorică — a celorlalte „minciuni" ale umanității ? Problema este mult prea complicată pentru a fi tranșată sintagmatic printr-un răspuns clar și definitiv.

S-a discutat deja că arta clasică reprezintă acel moment al formei determinate pe care l-a dezbătut Hegel.

Reprezentînd forma perfectă (sau perfectibilă) a realităţii, pînă la confuzia cu aceasta (în sensul ei exemplar, semnificativ), momentul clasic punea problema conţinutului relevat de această formă, chiar în detrimentul ei înseşi. Romantismul cu valurile ce l-au urmat pînă la simbolism se preocupă şi mai puţin de aspectul formal, intimitatea cu sufletul, subiectivitatea interogată pînă la limitele potenţiale reprezentînd totul.

De îndată ce arta modernă realizează ruperea de formele realului perfect idealizat, de îndată ce „teribilele pasiuni“ ale subiectivităţii romantice sînt consumate, trecînd peste cantonarea aproape sterilă în descrierea realităţii (mai ales cea socială) a naturalismului şi peste subtilitatea ludică dusă la extrem a simboliştilor, se produce întoarcerea către sine însăşi a artei, saltul calitativ ce îi accentuează autonomia după o perioadă de acumulări succesive. Arta modernă este rezultatul acestei conversiuni, este obţinerea unui nou mod de creaţie, a unor noi forme creatoare pe baza limbajului ei general, a determinărilor şi delimitărilor ei formale de pînă acum. „Sfînt trup şi hrană sieşi, hagi rupea din el“, cum zice Ion Barbu: arta modernă se realizează, în primul rînd, ca o aplecare a ei asupra istoriei artei în genere.

Nu înseamnă că această artă este ruptă de realitate, tot aşa cum nu înseamnă că trebuie să vedem în ea numai o „foame de forme“, realizate prin mijloace proprii expresiei. De aceea, explicaţia pur formală a valorii în arta modernă, ca şi în artă, în genere, nu s-a vădit niciodată a fi calea cea mai sigură spre surprinderea şi explicarea total inteligibilă a valorii. Dacă arta modernă reprezintă (aproximativ) gestul continuu negator care suscită şi elimină forme, o dizertaţie asupra schemei-ideal prin care acestea se instituie şi se constituie nu reprezintă, în ultimă instanţă, decît o modalitate — printre altele — de a apropia fenomenul, de a desemna posibilitatea valorii, fără însă a o certifica.

Iată de ce, iluzia hrănită de spiritul filosofic abstract, a cuprinderii totale, a explicării integrale, *de deasupra* a

valorii în artă, poate, din această perspectivă, încă, să închege, chiar mai mult, să nuanțeze și să diversifice polemic o anume doctrină estetică. O doctrină ce, mai ales în unele din variantele ei, separînd forțat dimensiunea practic-acțională de cea abstract-speculativă, poate merge, uneori, pînă la a intra în confruntare cu unele practici artistice contemporane sau a le ignora pe altele.

Nu trebuie să ne grăbim să blamăm estetica fenomenologică — căci despre ea este vorba —, ultima „mare" estetică, din șirul celor ce au căutat să cuprindă integral valoarea în artă. Născută în acest secol, avînd deja o istorie, ea se realizează ca adaptare și aplicare la fenomenul artistic a „filozofiei conștiinței" a lui Husserl.

Neomogenă datorită unei anume impracticabilități a tezelor originare chiar la nivelul meditației speculativ-teoretice, estetica fenomenologică se realizează într-o pluralitate de interpretări, două tendințe majore distingîndu-se totuși încă din începuturi. Ontologia formală a operei de artă și trăirea ei ca dat al experienței estetice, examinate la nivelul descrierii eidetico-aprioriste, teme angajate mai întîi în lucrările lui W. Conrad *(Der ästhetische Gegenstand)* și M. Geiger *(Beiträge zur Phänomenologie des stetische Genusses)*, vor fi mereu reluate în căutarea unei soluții riguros valide.

Inițiată de Husserl (aproximativ în același moment cu apariția expresionismului în literatură), fenomenologia va continua să exercite o puternică atracție asupra esteticienilor (chiar și după ce curentul amintit în artă și-a încheiat menirea evoluînd spre neorealism sau suprarealism). O anume emulație spirituală generală, sezisabilă nu numai în planul artei, va împinge gînditorii la reformulări teoretice, la nuanțări polemice tot mai deschise ale poziției lor într-o „lume a amurgului", cum poate fi caracterizat începutul de secol. Accentelor dramatice pe care le înregistrează expresionismul în ajunul primului război mondial („Catastrofa" așteptată s-a cristalizat în lirica expresionistă prin motivul „Sfîrșitul lumii" /Welt-Ende/..., [2] constată Rolf- Reckngel), le corespund în planul filozofiei și implicit în estetică, polarizări

tot mai accentuate între viziunea critic-revoluționară preconizată în planul materialismului și accentuarea tendințelor idealiste concretizate în mai multe curente ideologice, unele deschise „alternativei“ dialogului.

De aceea, acel „*Wendung zum Objekt*“ ce caracterizează mișcarea fenomenologică „de la Husserl la Heidegger, care profesa patetic și zgomotos teza nietzscheană a «reevaluării tuturor valorilor»...“[3] nu va prima asupra impactului cu problemele reale pe care transformările sociale și transformările spiritului uman însuși le ridică în fața conștiinței teoretice deși multe din tezele ei vor atinge probleme reale.

Ceea ce s-a înregistrat în artă este semnificativ din acest punct de vedere, „dezagregarea obiectului pictat de pictură“, cum declară Kandinsky, însemnînd nu numai dezagregarea oricărei metodologii abstracte de construcție, însemnînd nu numai o jugulare a formei în raport cu funcția ei expresivă, ci și accentuarea tentativei de creație formală realizată cu mijloace specifice fiecărei arte. Tendința de transformare a obiectului de artă într-un obiect autonom, voința de realizare a „purității specifice“ sînt rezultatul renunțării artei la o lume „gata făcută“, impusă de un sistem de norme sociale prestabilite, pentru realizarea în actul de creație poetică a unui nou real, sau pentru restituirea realului, eliberîndu-se de el, pentru a-l recrea. Eșecul parțial al expresionismului, ce pare că duce direct la condamnarea pe care suprarealismul o va rosti împotriva literaturii, nu este în ultimă instanță decît o „sincopă necesară“ în mișcarea de substituire a limbajului de expresie cu un limbaj de creație.

În această efervescență vor încerca adepții esteticii fenomenologice să surprindă „trăitul“ în artă, să seziseze riguros, printr-o analiză descriptivă și comprehensiv-intuitivă, modurile posibile și esențele experienței estetice, precum și structurile și relațiile obiectului experienței atît în plan empiric, cît și în planul „condițiilor apriorice“ ale acesteia. Se urmărește degajarea „semnificației metafizice“ a experienței, ca experiență specifică. De aceea,

pentru unii fenomenologi, fundamentală este cercetarea experienței publicului, căutîndu-se eliminarea „conjuncturii istorice sau a circumstanțelor psihologice ale creației", tot așa cum autorul devine cel „pe care îl relevă opera și nu acela care istoricește a creat opera ; iar actul creator nu este în mod necesar același după cum autorul îl săvîrșește sau după cum spectatorul și-l imaginează contemplînd opera". Impactul acesta dintre operă și publicul său, singurul dealtfel valabil pentru relevarea valorii operei, „mărturiile" asupra vieții artistului și a incidențelor acesteia în operă, avînd valabilitate numai a posteriori, ni se pare a fi calea decisivă de urmat în analiza pe care ne-o propunem. Pentru că, așa cum scrie M. Dufrenne în *Fenomenologia experienței estetice* : „În mod paradoxal s-ar putea spune că spectatorul care deține responsabilitatea consacrării operei și, o dată cu aceasta, responsabilitatea de a salva adevărul autorului ei, trebuie să se identifice cu această operă într-un grad mai înalt decît i-a fost necesar artistului pentru a o realiza"[4]. O problemă se ridică însă chiar de la început. Experiența estetică se realizează pe seama unui obiect specific, obiectul estetic, care la rîndu-i nu poate fi definit decît pe baza acestei experiențe și nu a alteia. Va trebui deci să urmărim modul în care, asumîndu-și această problemă, estetica fenomenologică o și rezolvă, întrucît perspectiva explicației istorist-dialectice, a obiectivării spiritului uman ca și a cauzelor reale ale acesteia nu este acceptată. Definirea intenționalității și descrierea solidarității noesei și noemei, chiar în accepțiunea dată de Sartre și Merleau-Ponty, în Franța, îi apare lui Dufrenne, pe terenul aparte pe care își desfășoară argumentația, modalitatea cea mai sigură de a rezolva problema, implicîndu-i concomitent semnificația antropologică. Experiența estetică unește obiectul și percepția lui, intenționalitatea ce exprimă această unitate nefiind prejudiciată prin acceptarea analizei ce le distinge. Realitatea nefiind dată, ci formîndu-se într-un cîmp al conștiinței, ca moment inseparabil al acesteia în dialectica ființei, opoziția conștiinței individuale față de obiec-

tul ei, permite trecerea transcendentalului înspre antropologic și elaborarea unei „psihologii fără psihologism". Și aceasta pentru că „aceeași reflecție care descoperă relația noemei și a noesei descoperă, de asemenea, că această relație este deja operată dincoace de conștiință, care este fundată pe măsură ce fundează și dătătoare de sens cu condiția ca să aibă un dat" ; această constituire în constituire fiind însă și rezultatul unei istorii în care „conștiința intersectează conștiința în modul în care ea întîlnește obiectul". Obiect care este sezisat prin percepția estetică, ce va fi cu atît mai specializată și cu atît mai precisă cu cît obiectul însuși va fi definit prin opera de artă. Se presupune în acest caz că prezența operelor, ca și autenticitatea celor perfecte, de nimeni contestate, va face ca o experiență exemplară cu ele să se concretizeze într-o percepție exemplară, în sensul împarantezării contextului, al purificării experienței. Obiectul subordonează experiența, se definește prin referință la ea, opera de artă ce provoacă experiența estetică fiind în afara acesteia, și deși ambele sînt identice prin precizia cu care experiența atinge obiectul ce o provoacă, ambele relevîndu-și noeme cu același conținut „... diferă prin aceea că noesa este diferită : opera de artă, atîta timp cît este acolo, în lume, poate fi sezisată printr-o percepție care neglijează calitatea sa estetică [...]. Obiectul estetic este, dimpotrivă, obiectul esteticește perceput, adică perceput ca estetic." Acest lucru marchează diferența : obiectul estetic este opera de artă percepută ca operă de artă, opera de artă care obține percepția pe care o solicită și o merită"[5]. Condiția esențială este însă preexistența operelor autentificate ca perfecte și a experienței cu ele, pentru a putea, în funcție de această experiență, să realizăm specializarea percepției și „încheierea" prin ea a obiectului estetic. Vrînd-nevrînd, opera prezentă cere apelul la operele anterioare, iar percepția ei se fundamentează pe experiența cu acestea. Nu îl putem concepe pe *homo aesteticus* ca fiind numai aici și acum în fața operei prezente, pentru că a spune că ne interesează numai existența operei de artă care merită

o „percepţie corectă", nu rezolvă problema modului găsirii acestei opere „care merită" şi nici nu exclude recurgerea la istorie. De aceea, Dufrenne o va recunoaşte, experienţa estetică este o specificizare a experienţei culturale ce îi furnizează „schema" realizării ei şi exemplele, chiar dacă, abordînd experienţa estetică prin prisma individului-receptor, gîndeşte istoria ca „deja acolo". Din această perspectivă, este validă teza că „opera de artă este deja acolo pentru a solicita experienţa obiectului estetic şi pentru a propune reflecţiei noastre un punct de pornire", problema cea mai grea punîndu-se abia atunci cînd, acceptîndu-se istoricitatea producţiei artistice, diversitatea formelor artei şi a judecăţilor de gust, se concepe „o eidetică a artei", a valorilor acesteia, printr-o perspectivă intersubiectivă ce exclude istoria. Arta modernă este, de aceea, mai puţin un produs al dezvoltării dialectic-obiective (şi autodezvoltării) artei, cît „reînvierea unei arte autentice care nu mai are de relevat altceva decît pe sine însăşi". Se poate, plecînd de aici, sezisa gîndirea experienţei estetice ca un act de reconstruire a operei în obiect, ca o valorizare „aici şi acum" a ceva ce este „deja-acolo", sau, după cum o va face din altă perspectivă R. Ingarden, ca un efort de dislocare a structurii obiective, a „straturilor" operei, pentru a determina, în spaţiul şi timpul cultural dat, ireductibilitatea ei valorică. Excluzînd însă analiza cauzal-obiectivă şi istorică, descrierea eidetică va restrînge spaţiul de joc, impunînd o reducere a registrului variantelor de definire a obiectului estetic.

Dacă pentru J. P. Sartre obiectul estetic este identificat ca un obiect ireal, imaginaţia vizînd „în corporalitatea sa un obiect *absent* sau inexistent, cu ajutorul unui conţinut fizic sau psihic care nu se oferă în sens propriu, ci cu titlul de «reprezentare analogică» a obiectului vizat" [6], Dufrenne va considera o asemenea identificare improprie, întrucît irealul nu se confundă cu obiectul reprezentat, obiectul estetic fiind intern unitar prin imanenţa sensului în datele sezisabile perceptiv ale operei. Imaginatul nu se suprapune peste perceput, chiar

dacă jocul imaginației nu este arbitrar, intenționalitatea acesteia presupunînd o anume orientare determinată.

În lucrarea citată în capitolul anterior, *Das literarische Kunstwerk*, R. Ingarden ajunge la concluzia unei duble determinări a operei, nici lucru real nici obiect ideal, descrierea eidetică trebuind să vizeze fundamentul ontic al operei și să distingă în acesta fundamentul formării de întemeierea ontologică a ființării sale. Se ajunge astfel la o concluzie pe care Dufrenne n-o va asimila integral — și aici sîntem în consonanță cu el — și anume, că acest fundament ontologic al operei se realizează prin două elemente *eteronome*: conceptele ideale și calitățile lor ideale (esența) și ceea ce se dezvăluie prin „cuvinte — semn" reale. Prin actualizarea în experiență a sensului conceptelor ideale, propozițiile capătă semnificație. Cuvîntul-semn este premisa transcenderii operațiilor „formatoare", subiective ale creatorului, relevîndu-se „spectatorilor" ca un semnal ce duce la reactualizarea imaginii atașate termenului dat. Prin raportarea în conștiință la conceptele-ideale, se depășește incertitudinea psihologică a „trăirii" individualiste (Einfühlung), regăsindu-se sensul propozițiilor în mod identic de către fiecare „spectator". (Fără a considera, deocamdată, aspectul inacceptabil din punct de vedere materialist al teoriei lui Ingarden, încercarea este notabilă din punctul de vedere al posibilității instituirii ulterioare printr-un act de valorizare, a valorii). Specific pentru ontologia operei literare este deci că „ambele fundamente de existență a propoziției în operă (fundamentul apariției ei în operațiile subiective și fundamentul ființării în conceptele ideale) sînt transcendente față de ea și, în speță, faptul că elementele ideale de sens slujesc conceptelor autorului în momentul actualizării doar în calitate de prototip al părții conținutului de sens actualizat."[7] Din același punct de vedere al experienței „spectatorului" se pune însă în acest caz încă o problemă: cum susținem menținerea „operațiilor subiective" (ale creatorului, ale spectatorilor), ca fundament al apariției ei? În lucrarea amintită, Ingarden crede că opera trebuie conside-

rată ca identică în sine, entitate separată de autor, care o amprentează în „stratul obiectelor reprezentate“ ce, descifrate exemplar de către public, înlătură orice nuanță psihologistă, structura formală a operei însăşi contribuind la aceasta. Şi chiar trăirea estetică pe care o realizează publicul nu este o simplă reacție psihologică a eului. Deşi perceput, obiectul estetic nu se confundă cu un obiect real, cu toate că realitatea lui declanşează trăirea estetică. Trăirea estetică se manifestă ca reacție numai în fața operelor artistice şi, deşi le contactăm şi printr-o percepție ordinară, numai percepția estetică îi dă adevăratul statut, de obiect estetic, ce aparține familiei obiectelor intenționale. Amintitul exemplu al impresiei pe care i-o provoacă esteticianului întîlnirea cu „Venus din Millo“, dă dimensiunile modului în care Ingarden concepe ordonarea trăirii estetice. „Spectatorul“, transportat în imaginar „împarantezează“ contextul, lumea reală, înlocuind-o cu o quasi-realitate, la care trimite stratul obiectelor reprezentate. Se constituie astfel un „ansamblu calitativ estetic“ ce aparține existenței intenționale.

În cazul lui M. Dufrenne, puterea de estetizare oarecum arbitrară a percepției este limitată de opera încheiată prin actul creator şi care, într-un univers cultural dat, reclamă adecvarea la dimensiunile sale a acestei percepții. Obiectul estetic este prezentat sensibil, statutul ontologic pe care sensibilul i-l dă, deşi nu înlătură recunoaşterea umanității ce îl instituie, îl naturalizează concomitent. Fără a fi natural, el „este încă natură — şi aceasta priveşte mai ales ceea ce el reprezintă, [...] — prin aceea că el închide în sine ceva incomprehensibil, caracter pe care artele plastice şi poetice moderne l-au subliniat şi exploatat în chip sistematic...“. Sensibilul îşi găseşte în el „apoteoza“ dar „sensibilul nu este materie decît dacă este in-format ; virtuțile materiei sînt legate de rigorile formei : natura este aici depăşită“.[8] Obiectul estetic se va vădi deci, ca să folosim formula lui N. Hartmann, o „apariție ca apariție“, dar această apariție ca apariție va semnifica mai mult decît atît. „Magia

sensibilului“ condensat în obiectul estetic ce anulează astfel neta tranşare clasică „formă-conţinut“, invită la a sezisa „pregnanţa prezenţei“ pentru lucrul reprezentat; „incomprehensibilul“ manifestîndu-se într-o *monstrare* a datului pe care prezenţa ni-l relevă şi nu printr-o *demonstrare*. Semnificatul se identifică cu semnificantul, semnul fiind „un obiect total care relevează sensul în momentul culminant al apariţiei sale...“ [9]. Pentru M. Dufrenne, această identificare realizează „expresia“, imanenţa semnificatului în sensibilul ce semnifică, impunîndu-se publicului prin revelaţie. „Verbul «a exprima» necesită un subiect: opera este aceea care exprimă, dar opera e, mai întîi, ceea ce reprezintă. De aceea, unitatea expresiei depinde, de asemenea, de obiectele reprezentate (ceea ce explică faptul că reflecţia ce se ataşează acestora va fi un moment indispensabil al experienţei estetice).“ [10] În acest fel, în măsura în care semnificantul dă extensiune semnificatului „la nivelul unei lumi“, cît mai precise ca atmosferă, dar infinită în adîncimea ei, se realizează dincolo de „fiinţarea în lume“ descoperirea „unei lumi tăinuite“ ca o „realitate a exprimatului“. Este o lume nici reală, nici imaginară în mod absolut, obiectul estetic fiind principiul lumii sale proprii, adevărate sau nu, ireductibilă la lumea obiectivă.

Obiectul estetic capătă astfel un statut ambiguu: perceput, prezent şi insezisabil, „prezent prin reprezentat şi insezisabil prin sensul său“. El are „existenţa sensibilului“, sesizată prin percepţie, „existenţa în forma de idee“, cînd reprezintă şi „existenţa unui sentiment“ cînd exprimă. Acestor trei aspecte ale obiectului estetic îi corespund — nu într-o suprapunere mecanică — cele trei momente ale experienţei estetice: prezenţa, reprezentarea şi reflecţia.

„În planul prezenţei — notează Dufrenne —, totul este dat, nimic nu este de cunoscut. Sau, altfel spus, cunosc lucrurile în acelaşi fel în care ele mă cunosc pe mine, dar fără să le recunosc /.../. Pe de o parte, lucrul spune ceva prin el însuşi, fără să sugereze reprezentarea unui alt lucru; pe de altă parte, el spune ceva cor-

pului dar fără să trezească încă — prin ceea ce va fi o reprezentare — o altă inteligență decît cea a corpului. În acest fel sîntem în lume : formînd o totalitate în care subiectul și obiectul sînt încă indiscernabile."[11] Corpul intuiește perceptiv specificul sensibilului artistic, realizînd o „lectură" nestructurată conștient a unui sens ce se relevă dincolo de aparențele nesemnificative pe care le înregistrează o percepție ordinară. Aprobarea sau dezaprobarea se manifestă ca o atitudine pre-reflexivă în fața „prezenței". Adîncirea percepției impune „trecerea de la trăit la gîndit, de la prezență la reprezentare". Această „trecere" se realizează prin imaginație, care dă posibilitatea „de a vedea sensul în aparență", imaginația avînd un aspect empiric și unul „propriu-zis transcendental". Imaginația este cea care dă consistență obiectului reprezentat — cum este, prin excelență, obiectul estetic — datorită faptului că ea este prezentă atît la nivelul percepției cît și al reprezentării. „... funcția esențială a imaginației constă în a converti experiența în ceva vizibil, în a o face să acceadă la reprezentare". Vizibilitatea, rezultat al prezenței imaginației în planul empiric cît și în acel transcendental, alertează cunoștințe ce nu mai sînt „nici percepție și nici concepte", cunoștințe ce se anexează reprezentării. Astfel, „... imaginația transcendentală deschide cîmpul în care un dat poate să apară, imaginația empirică populează acest cîmp."[12] Funcția imaginativă a conștiinței, cu aspectele pomenite, se realizează deci ca o concomitență : unificarea sensibilului și dilatarea lui „la dimensiunea unei lumi", pe care percepția estetică o va fixa dintre variantele imaginate.

Rolul reflecției va fi distingerea și constituirea sensului, din planul reprezentării. Actul de reflecție poate sezisa, de asemenea, structura obiectului estetic. El se legitimează însă, numai în măsura în care, prin exces, nu distruge relația de cuprindere totală și profundă cu obiectul și, numai în măsura în care se îndreaptă spre sentimentul ce îl stimulează și pe care îl circumscrie.

Se realizează astfel o trecere anunţată deja de „comportamentul corporal", se sesizează afectivitatea incorporată operei şi datorită dublei „determinări" umane : un corp ce devine spirit şi invers.

Reflecţia presupune o anume detaşare a reprezentării de imaginaţie — care o poate face neclară — prin controlul pe care îl exercită intelectul. Controlul intelectului (justificat în viziunea kantiană, din *Critica raţiunii pure* în sensul promulgării de către el a necesităţii : legătura dintre obiecte aparţine operaţiilor intelectului şi nu obiectelor) nu trebuie exagerat, el jucînd rolul de ratificator al semnificaţiei degajate de unitatea semnificatului cu semnul, pe care o realizează imaginaţia. Acest rol permis prin judecata determinantă este complet însă numai prin acceptarea complementarităţii cu o judecată reflectantă, ce dă posibilitatea raportării generalului la principii particulare. Reflecţia va fi, din această perspectivă, „reflecţie asupra posibilităţii judecăţii determinante". Reflecţia angajează, presupune, o deschidere ce implică întreaga personalitate. Prin judecata reflectantă se ajunge la acel acord al naturii cu facultatea noastră de cunoaştere, presupus de Kant, acord ce este înţeles şi resimţit cu precădere în planul experienţei estetice. Această comuniune a eului cu obiectul, va constata Dufrenne, este calea de acces la domeniul sentimentului.

Sentimentul presupune epuizarea reprezentării, realizîndu-se plenar după reprimarea imaginaţiei ce ne-a cantonat în reprezentare şi prin deschiderea totală spre o realitate aparte. „«Experienţa estetică» va arăta că sentimentul în forma sa cea mai înaltă este un imediat care a traversat o meditaţie şi nu numai pentru că deschide un spaţiu de joc în planul reprezentării, ci şi pentru că există, de asemenea, o reflecţie asupra sentimentului, prin care sentimentul se împlineşte şi care este, într-un anume fel, pentru sentiment ceea ce reprezentarea este pentru prezenţă."[13] Acest sentiment, autentic în noutatea lui imediată nu se confundă cu emoţia, el este o cunoaştere. O cunoaştere ce nu presupune nici judecata, nici acţiunea, ci simţirea. Ca să exem-

plificăm după Dufrenne, se poate astfel spune că I. L. Caragiale are simţul grotescului şi al comicului, că în *Pădurea spînzuraţilor* Rebreanu are simţul tragicului etc, simţuri ce se pot trezi şi în public, în spectator. Această situaţie dă sentimentului o funcţie noetică : el revelează o lume pe care o va transforma „magic“ sau pentru a o angaja într-o „acţiune valabilă“. Sentimentul sezisează astfel expresia.

Expresia dă reprezentatului coerenţă şi profunzime, dezvăluie şi se detaşează de dezvăluire, se interiorizează exteriorizîndu-se. Expresia dă lumii reprezentate un sens care o face inepuizabilă „altfel decît în realitate“, ea o precede şi o anunţă, devenind, prin inepuizabilitatea acesteia, realitatea ei.

Rezultă că solicitarea concomitentă a reflecţiei şi a sentimentului face ca atitudinea spectatorului să oscileze continuu între o „atitudine critică“ şi o „atitudine sentimentală“. Ponderea cea mai importantă revine sentimentului, singurul ce poate depăşi dualitatea om-lume, mobilizînd total omul în prezenţa operei. Accepţiunea pe care i-o conferă Dufrenne acestei ultime căi de „acces la operă“ cere înţelegerea lui drept maxim al experienţei estetice. Relevînd brusc expresivitatea operei, sentimentul dezvăluie structura apriorică a experienţei şi a obiectului estetic. Prin sentiment recunoaştem ceea ce ştim deja : lectura imediată a expresiei este rezultatul unei cunoaşteri (prin sentiment), înaintea înţelegerii. Ceea ce înseamnă că există ceva „ce este logic independent de orice experienţă“ [14], adică în cazul nostru, ceea ce exprimă sensul dat imediat în experienţa estetică, sens prin care se anunţă spontan obiectul acesteia. Acest „ceva“, a priori-ul, este dublu determinat, fiind ceea ce constituie obiectul, deci ceea ce apare în experienţă ca valoare sau ca o calitate afectivă şi ceea ce predetermină, la nivelul subiectului, aprehensiunea obiectului său. A priori-ul afectiv este însăşi expresia. La nivelul subiectului (spectatorul) se poate spune că el se concretizează în aprioritatea gustului, ce prepară experienţa, ca o anticipare, prin aprobare sau dezaprobarea rezultatelor ulte-

rioare ale acesteia. Această putere de comprehensiune anterioară experienței este definitorie, fără ea „sensul datului n-ar apare". Subiectul este, în această viziune, coincident structural cu obiectul, a priori relevîndu-se prin a posteriori, obiectul fiind în istorie, impregnat de ea, asemeni subiectului care el însuși este „naturalizat, socializat, istoricizat". Astfel, va constata Dufrenne, există, încă înaintea contactului operă-public, o predispoziție a unuia pentru altul, predispoziție ce va permite experienței unificarea lor. Numai așa obiectul estetic, ca sensibil ce presupune imanența sensului în prezență, se va corela, prin inepuizabilitatea sensului său, după perceperea prezenței, cu plenitudinea existenței autentice a subiectului în fața operei. Se vădește deci o încercare de a depăși dualitatea omului și lumii, raportarea la Natură sau Ființă, din care se generează structurile apriorice (cosmologice și existențiale), avînd rostul de a justifica rezultatele experienței. Relația va rămîne, în continuare, ambiguă, după cum se va vădi pe tot parcursul *Fenomenologiei experienței estetice*.

Nicolai Hartmann va urmări o altă direcție. Plecînd de la constatarea ineficienței esteticii fenomenologice de a merge pînă la ultimele consecințe ale analizelor sale, el va căuta o deschidere spre alte orizonturi, reținînd numai acele elemente care să îi permită realizarea propriului demers estetic, „exclusiv pentru omul de cugetare, căruia atitudinea de creație și de contemplare estetică îi apare ca o enigmă". Estetica va trebui să fie un mod de cunoaștere științific al „enigmei", o analiză riguroasă care să permită cuprinderea ulterioară „de deasupra". „Estetica este un mod de cunoaștere, și anume, cu tendința autentică de a deveni o știință. Iar obiectul acestei științe este acea dăruire de sine, acea ținută pur contemplativă. Este adevărat, nu aceasta singură, ci în aceeași măsură obiectul spre care ea se îndreaptă, frumosul — totuși în același timp și ea. De unde urmează că dăruirea estetică este fundamental alta decît a conștiinței filozofice care se îndreaptă spre ea luînd-o ca obiect. Atitudinea estetică, în genere, nu înseamnă ati-

tudinea esteticianului. Cea dintîi este şi rămîne atitudinea celui care contemplă şi creează artistic, pe cînd cea din urmă este atitudinea filozofului“ [15], va scrie Hartmann în introducerea la monumentala sa *Estetică*. Pornind ca şi alţi reprezentanţi ai esteticii fenomenologice, de la o critică riguroasă a perspectivelor psihologiste, el se va detaşa mai accentuat de ideologia husserliană, urmărind o revalorificare a tezelor estetice hegeliene. Hartmann va rămîne însă tributar tradiţiilor hegeliene, întrucît după el, „spiritul obiectiv constituie domeniul istoriei reale a colectivităţilor, cu tot ansamblul civilizaţiei şi al formelor conştiinţei sociale, iar spiritul obiectivat este domeniul culturii ca ansamblu de creaţii umane în forma unor opere durabile.“ [16] În acest context, el va reţine critic ideea hegeliană a dublei structuri a operei de artă realizate prin obiectivarea într-o formă concret-sensibilă a unui conţinut spiritual, a ideii. Această perspectivă trebuie corijată întrucît ea „lega direct împreună elementele opuse, conţinute în obiect, fără să se ocupe de tot ce alcătuia intervalul dintre ele,“ [17] elementele intermediare, ce au o natură dublă (aspecte concret perceptibile şi determinaţii ale unei valori-ideal), schematizîndu-se prin aceasta înţelegerea operei. Astfel, într-un roman, evenimentele prin care se reliefează eroii nu exprimă de-a dreptul o anume idee de natură etico-filozofică şi nici nu reprezintă o „ilustrare concretă“ a acesteia. De aceea, reflecţia estetică trebuie să încerce depăşirea formulei hegeliene, schematizante, pentru a putea surprinde şi analiza integral obiectul ei. În acest sens, Hartmann nu va admite ab initio teza după care intuiţia artistică este premergătoare înţelegerii conceptuale. Deşi conţine momente cognitive „Arta nu este o continuare a cunoaşterii“. Iar estetica, la rîndul ei, „caută să analizeze actul viziunii şi al desfătării estetice, act care nu se poate desfăşura decît atîta timp cît nu este descompus şi cît rămîne netulburat de gînd“ [18], atitudinea esteticianului fiind tocmai de a gîndi şi cerceta acest act. Se va ajunge astfel la — după cum observă în studiul introductiv la *Estetica*, Al. Boboc — „o anumită ruptură între teorie şi

practica artistică, prin excluderea raportului genetic se produce un fel de alienare normativă care implică o rezervă față de actualitatea artei, față de valoarea ei cognitivă ca act." [19]. Estetica, înțeleasă ca știință, va trebui să se concentreze asupra analizei concrete a valorilor. Din această perspectivă, conceptele esteticii clasice, mai ales ale „metafizicii artei", a romanticilor, nu îndreaptă spre esențial. Tragicul, sublimul, comicul etc sînt „concepte valorice" sau „structurale", dar în analiză trebuie urmărit, în primul rînd, modul de structurare a obiectului. Dacă „frumosul" e obiectul universal al esteticii, atunci el trebuie cercetat la nivelul operei de artă, singura care poate să fie „frumoasă". Ca și Ingarden — de a cărui „întoarcere la obiect" face abstracție — Hartmann se angajează, plecînd de la analiza structurală a operei, pe drumul — încercat și de Dufrenne — al depășirii dualității om-lume, în sensul unui ontologism „pentru care domeniile-cheie sînt valorile și sfera umanului". Pentru aceasta, esteticianul va aduce corectivele necesare perspectivei hegeliene asupra operei, gîndită ca o dialectică formă-conținut. Forma, înțeleasă ca principiu intim al operei, este legată de „materie" (ce se definește ca „specia elementelor sensibile care, în creația artistică, suferă o modelare de un fel particular"), „forme" specifice necesitînd „materii" specifice, permițîndu-se astfel o distincție clară între genurile artei ce au, fiecare, forme și materii determinate.

Actul estetic prin care se surprinde obiectul (opera), este intuiția, dar o intuiție de tip special, spontan, sensibilă și productivă. „Colaborarea" imaginație-intelect, de tip kantian, nu mai este în acest caz necesară. Intuiția dedublată concomitent într-o interiorizare spontană a sensibilului și într-o depășire a acestuia, este elementul ce permite manifestarea plăcerii, a satisfacției. „...intuiția estetică este numai pe jumătate intuiție sensibilă. Peste aceasta se ridică o intuire de gradul al doilea, mijlocită de impresia simțurilor, dar fără să se piardă în ea, ci constituindu-se ca act în autonomie clară față de ea" [20], va considera Hartmann. Simultaneitatea acestor două ti-

puri de intuiţie, menţinerea celui de-al doilea centrat pe obiect dă posibilitatea aplecării asupra obiectului universal al esteticii : frumosul.

Obiectul frumos se caracterizează „în modul de apariţie însuşi“ şi nu prin „Ideea“ încorporată, prin sens sau prin Viaţa pe care o exprimă. Frumosul, relevat printr-un act „pentru cineva“ nu suferă însă decît „o anume condiţionare mediată din partea subiectului“. De aceea, obiectul estetic nu poate fiinţa independent de subiect, tot aşa cum nu depinde nici în totalitate de acesta. Dacă în totalitatea sa el este un lucru real, prin actul intuirii (ca şi în actul creaţiei), se depărtează de real, în ireal. Se produce astfel o de-realizare (Entwirklichung), care dă dimensiunea libertăţii creatoare a artistului (realul — ca mijloc de apariţie a irealului nu se confundă cu realul ca scop, în acţiunea transformatoare). Unitatea „realizare“-„de-realizare“ a obiectului, asemănătoare cu „opoziţia fiinţă-nefiinţă“, reprezintă o transpunere în planul obiectului estetic al raportului „necesitate-libertate“, creaţia concretizîndu-se în de-realizare, ca o manifestare a libertăţii artistice, ce instituie valoarea. Creaţia „duce în opoziţie“ o modalitate de fiinţare nouă, diferită de realitate, înnobilînd spiritul uman. În „raportul de apariţie“, percepţia estetică îşi joacă rolul său, ea depăşind „conexiunea obiectivă a lucrurilor“, „spre altă conexiune, care există numai în raport cu subiectul şi felul său de a vedea“, subiect ce se obiectivează prin faptul împarantezării „lumii înconjurătoare“, ceea ce face ca obiectul să se prezinte ca o lume în sine. Această „obiectivare“ diferită de cunoaştere subzistă „numai pentru cel ce percepe estetic“ [21]. Actul se fundamentează în structura obiectului şi analiza intuiţiei „de gradul al doilea“, relevă necesitatea depăşirii — în cazul artei — a lui cognitio prin visio. Intuiţia de gradul al doilea, ce presupune pentru estetician analiza percepţiei estetice şi concomitent a obiectului ei, are drept corespondent în subiect plăcerea, a cărei „tonalitate afectivă“ dă dimensiunile participării subiective ; plăcerea manifestîndu-se prin

mijlocirea unei judecăţi „proprii gustului", cu un conţinut obiectiv. Judecata de gust exprimă „ce îi spune plăcerea în intuiţie; plăcerea are astfel o poziţie centrală în structura actului". Plăcerea este raportată însă la obiect, devenind „forma primară sau nemijlocită a conştiinţei estetice a valorii" şi, deşi una ţine mai mult de subiect, în vreme ce cealaltă depinde mai mult de obiect, în procesul contemplării ele nu pot fi despărţite. „Astăzi, datorită esteticii materiale a valorilor, ne este familiar — va sublinia Hartmann —, să vedem în sentimentul valorii instanţa care procură orice conştiinţă a valorii. Kant însă cel dintîi a raportat conştiinţa valorii, în relaţia estetică (judecata de gust), la satisfacţie (respectiv, la plăcere) ca instanţă care o procură." În sensul kantian al „dezinteresării" conştiinţei estetice de lumea exterioară obiectului, plăcerea şi satisfacerea ei devin momente ale valorizării, chiar dacă lumea „exterioară" presupune ea însăşi valori (extraestetice), ce susţin şi condiţionează raportarea nemijlocită numai la valoarea estetică. În „gustarea estetică" suprapusă peste sentimente valorice extraestetice, „însuşi momentul plăcerii [...] alcătuieşte sinteza suspendării (neutralizării) şi a conservării lor şi se detaşează astfel fără echivoc de ele"[22]. „Gustarea estetică" este deci singura modalitate, capitală pentru actul estetic, de a intui şi sezisa valoarea. Plăcerea este în dependenţă de structura obiectului, el relevîndu-şi valoarea numai prin plăcere. De aceea, numai faptul apariţiei însăşi poate releva frumosul, sub forma plăcerii. Plăcerea estetică este autonomă în raport cu datul sensibil sau cu „ideea" incorporată de acesta, ceea ce face ca, prin dependenţa ei de „actul apariţiei", să nu se poată anticipa nimic asupra valorii estetice. Astfel, valoarea estetică este „atît de strîns legată de cazul individual şi, strict vorbind, nu numai de el, ci chiar de intuirea particulară, în contemplarea de fiecare dată."[23] Această perspectivă, ce pare a permite dizolvarea valorii în „intuirea particulară" îi va crea destule probleme esteticianului, Hartmann încercînd să o depăşească, în sensul

unei anume supralicitări a „obiectivaţiei" care este opera de artă. Ea îi permite însă totodată să depăşească o „metafizică abstractă" ce se ocupă cu descrierea — in genere — a fenomenului, deschizîndu-i posibilitatea unei riguroase caracterizări a valorilor specifice artei, ca valori ale unui „existent pentru noi", valori „ale obiectului ca obiect", independent de realitate şi de „realizarea ce apare", depinzînd de raportul de apariţie care ni le relevă ca „obiect pentru noi" şi fiind în acelaşi timp dependente de obiectul particular ce le individualizează ca „particularităţi unice".

Ce este caracteristic acestei forme de obiectivaţie a spiritului uman ? Spre deosebire de „spiritul viu", spiritul ce s-a obiectivat se realizează printr-o modelare a materiei pentru a suporta un conţinut spiritual. Fără „spiritul viu" ce uneşte cei doi termeni ai obiectivaţiei nu se poate vorbi de modul de a fiinţa al „spiritului obiectivat". Spiritului viu, ce sezisează „materia modelată prin obiectivaţie", conţinutul spiritual i se relevă ca apariţie. În acest context, un rol extrem de important revine „spiritului producător", ce „încuie" în materia pe care o modelează conţinutul spiritual, pe care spiritul ce receptează va trebui să îl „descuie" ca să îl redobîndească. Pentru planul obiectelor estetice, a căror dublă structură am sesizat-o, problema este oarecum mai complexă. Nu toate aceste obiecte sînt obiectivaţii. Frumosul natural şi frumosul uman, pe care Hartmann le reconsideră ca obiecte estetice, nu sînt creaţii ale omului, deci obiectivaţii, deşi sînt şi ele alcătuite, ca obiecte estetice, stratificat. Opera de artă însăşi este specifică în funcţie de materia sa, ce permite numai un anume tip de modelare. Deşi tipul de modelare implică o particularizare a valorii estetice în artă, frumuseţea constituindu-se în modul de apariţie, ce va exista va fi nu reprezentatul ci „imaginea lui". Dubla structură a „obiectivaţiilor" artistice, a cărei unitate fundată în întrepătrunderea straturilor este semnificativă în raportul de apariţie, se vădeşte caracteristica obiectului estetic : prin opoziţia între cele două planuri de existenţă, el devine

„o alcătuire unitară“, ce este „totalitatea indisolubilă a ceva real şi ceva ireal — un non-sens ontic oarecum —, posibilă numai prin participarea hotărîtoare a celui de-al treilea membru, subiectul receptor, care rămîne totuşi el însuşi în afara stratificaţiei“. Frumosul natural şi cel uman nu presupun distincţia modurilor de apariţie, „imaginea“ reprezentatului confundîndu-se cu reprezentatul, apariţia fiind reală.

Dacă, „potrivit modului de existenţă“ — planul din faţă — obiectul estetic „prezintă invariabil două straturi“, în planul secund, „din spate“, structura globală a conţinutului, „potrivit formei interioare“, straturile sînt multiple. Această multiplicare ce dă adîncimea este „condiţia frumuseţii.“ [24] În funcţie de genul artistic, succesiunea straturilor planului secund în apariţie este diferită, ea implicînd un „analogon“ între raportul construcţiei, stratul ce apare în creaţie fiind determinat pentru cel ce transpare, el apărînd prin modelarea acestuia. Se produce astfel o interiorizare succesivă a determinărilor atît în construcţie cît şi — în consecinţă — în apariţie, care ne apare oarecum superficială, mai degrabă rezultat al sistematizării filozofice decît al observaţiei concrete a fenomenului viu. *) Pe linia unei distanţări de unitatea hegeliană „formă — conţinut“ şi de exagerarea formală pe care estetica impresionistă o va încerca, Hartmann precizează că unitatea analizată este

---

*) Chiar dacă Hartmann construieşte „această paralelă“ şi într-o direcţie polemică, cu „estetica psihologistă a actelor“ şi pe baza teoriei sale filozofice „a primatului obiectului în orice structură a existenţei (reale sau ireale)“, vom vedea în ce măsură distincţia între act şi obiect care face inteligibilă această concepţie, este valabilă în condiţiile unei anume „îndepărtări“ de fenomenologie (pe care o încearcă, dealtfel, în alt sens, şi Ingarden). Pentru că, dacă obiectul estetic este ireductibil la actul prin care apare şi este propus, datorită dimensiunii valorice perene a creaţiei umane „în contextul căreia poate avea sens şi semnificaţie sfera autonomă a esteticului“, în receptarea lui se poate porni numai de la act, cum o demonstrează Dufrenne (în condiţiile existenţei a priori-ului afectiv) sau adînci acest act, ca o valorificare superioară a „actelor“, cum o face, nuanţat desigur, materialismul istoric.

o unitate a diversităţii, unitatea fiind cu atît mai puternică, cu cît diversitatea „pe care urmează să o domine" este mai multiplă. Se întîmplă însă ca, pe măsură ce nivelele unităţii în multiplicitate se „înalţă" spre o depăşire conceptuală a intuiţiei sensibile, unitatea să piardă in desăvîrşire. *) Tot aşa cum, datorită faptului că unitatea nu poate surprinde întotdeauna diversitatea, se poate produce o „înecare" a ,,ideii sensibile", cum ar spune Hegel, într-o mulţime de planuri concrete. Arta urmăreşte o altfel de unitate : „materialul" pe care opera de artă îl preia nu este copiat sau reprodus, ci transformat. Arta nu se reduce la un „mimesis", chiar dacă începutul este făcut prin „a imita ceva". Se realizează deci o modelare treptată a „modelului", mai bine spus, o remodelare. Pe această cale, arta realizează mai întîi transformarea umanului în ceva ce nu este uman (obiectivaţia), operînd o transpunere în ireal (de-realizare), ce devine hotărîtoare în momentul intuirii de gradul II, care remodelează. Specifică artei, intuiţia de gradul II pleacă de la percepţie, dar o depăşeşte şi se opune ei într-o libertate „interioară" : sesizarea a ceva ce nu există real. Remodelarea în irealitate şi cea în intuitivitate au fost unite în „metafizica clasică" prin „Idee", ceea ce nu este

*) Este credem, aici, o sugestie hartmanniană ce pare a valida încă o dată ideea — verificată mai ales în arta modernă — a raportului depreciativ (pentru artă), cu un anume dogmatism ideologic. În măsura în care arta este obligată să devină „un mijloc" de transpunere şi traducere a unor cerinţe ideologice momentane, ea îşi reduce autonomia — accentuată în literatură şi, în genere, în oricare specie a artei moderne — faţă de cerinţele imediate ale societăţii (cerinţe pe care, dealtfel, artistul le „trăieşte" şi le „încorporează" nuanţat, vizionar, personal — pozitiv sau negativ — în funcţie de capacitatea sa de a „prelucra" datele istoriei, de apartenenţa — sau în opoziţie cu ea — la un anume mediu, de tehnică, pregătire, talent etc) — „paralela aproximativă" de care vorbea Engels devenind cea mai precisă „paralelă", o „descriere" cu atît mai puţin artistică cu cît „libertatea" creatorului este mai restrînsă. Transpunerea schematică ce se realizează datorită „comenzii" formale sau înţelegerii formale a ei, face ca perspectiva inteligibilă a conştientizării multiplu nuanţate a lui „sollen" (trebuie) să fie înlocuită — pur şi simplu — cu „sollen" (trebuie).

satisfăcător, generalitatea „ideii" ducînd la pierderea intuitivităţii. De aceea, trebuie „să plecăm de la esenţa ontică a fiinţei ideale, aşa cum o cunoaştem din plăsmuirile matematice sau valorice : indiferentă faţă de realitate şi irealitate, dar deschizînd mai mari posibilităţi decît realul." [25] Plăsmuirile ce apar în planul din spate nu au însă o astfel de fiinţă (un personaj — de exemplu — putînd fi conceput, schematizat etc şi fără opera de artă), şi, dacă ele se ridică la idealitate, se ridică numai într-o „idealitate a apariţiei", ceea ce le leagă de destinul istoric al operei. Modelarea este legată de apariţie, forma estetică neputînd să fie analizată treptat, pe straturi, ceea ce face ca discutarea ei să fie posibilă numai în funcţie de anume trăsături exterioare. În raportul de apariţie avem dovada „raportului de formă ascuns", care este „secretul artei", el putînd fi numai descris. Relevată în raportul de apariţie ca ceva „ascuns", imposibil de sezisat unitar, forma se prezintă spectatorului operei ca eşalonată în succesiunea straturilor, modelarea stratului anterior fiind condiţia celui ce urmează. În construcţie, raportul este invers, stratul secund impunînd modelarea celui primar, dependenţa şi independenţa modelării continuînd în toate straturile, modelarea unui strat izolat neconstituind o formă estetică. *) Se depăşeşte astfel con-

---

*) Credem că demonstraţia lui Hartmann este totuşi în ciuda unor „nepotriviri" plină de sugestii, mai ales atunci cînd ne raportăm la literatura modernă. Mult mai puţin încorsetată de rigorile dogmatice ale unui „principiu de construcţie", ce ascunde de obicei un principiu comanditar de altă natură, mai bogată în semnificaţii, literatura modernă, poate exemplifica mai uşor acest „secret" al artei, care este „raportul ascuns al formei". Sigur că, în genere, operele de valoare — inclusiv cele clasice pe care esteticianul le discută — sînt necanonice, din această perspectivă „generalitatea Ideii" neputînd impune decît exterior o puritate şi o rigoare formală, totuşi, în condiţiile raportării mai puţin la opere, cît la Operă a esteticii filosofice — libertatea formală pe care literatura, toată arta modernă şi-o asumă, este mult mai revelatoare. Dependenţa şi independenţa modelării în straturile operei de la „stratul din spate" către cel „din faţă" în creaţie şi invers în receptare apare mai clar, unui poem ca „A patra elegie — Lupta dintre visceral şi real" din cele *11 elegii* ale

cepția clasică a existenței unui „sentiment al formei", ceea ce ar dezavantaja intuiția. „Jocul cu forma", modelarea continuă, dincolo de empiric, ca alegere și eliminare, este garanția libertății în artă, gîndită ca libertate pozitivă, ce nu exclude determinațiile, ca determinații proprii, autonome, nu de tipul celor din „ordinea ființei" sau „a imperativului". Aceste principii ce constituie libertatea estetică o identifică „în conținut" cu o necesitate de același tip. Necesitatea interioară fundamentează unitatea operei, creația fiind liberă în sensul că numai ea „descoperă și pune în valoare o posibilitate nouă de a face să apară ceva ascuns în spate". [27]

Ceea ce înseamnă că însăși problema adevărului se pune altfel în artă. Corespondența pură „cu ceva real" nu poate fi acceptată, pentru că ar însemna excluderea fanteziei. Chiar dacă arta ne rafinează, ne descifrează

---

lui Nichita Stănescu, putîndu-i fi aplicată mult mai ușor, afirmația că *reprezentarea intuită generează forma* în creație, decît — în ciuda aspectului înșelător, imediat, al poemului — că ideea o generează. Cînd poetul construiește: „Dar peste tot în mine sînt ruguri / în așteptare, / și ample, întunecoase procesiuni / cu o aură de durere. // Durere a ruperii-n două a lumii / ca să-mi pătrundă prin ochii, doi. / Durere a ruperii-n două a sunetelor / lumii, / ca să-mi lovească timpanele, două. / Durere a ruperii-n două / a mirosurilor lumii, / ca să-mi atingă nările, două // Și tu, o, tu, refacere-n interior, / tu potrivire de jumătăți, aidoma / îmbrățișării bărbatului cu femeia sa,..." modelarea se prezintă mai puțin ca rezultatul unei Idei generatoare, cît mai degrabă ca o legătură succesivă de modelări ale reprezentării intuite cu planul sensibil „din față". În acest mod „adîncimea" poemului nu mai este rezultatul unui „joc pur de forme" rezultat al concretizării unei Idei (care poate fi ușor explicată, condamnată, justificată, banalizată etc), ci rezultatul stratificării operei, forma devenind, prin „obiectivație", momentul „conștiinței de sine, al sezisării de sine" al creatorului. Creatorul dă astfel mărturie de „spiritul obiectiv devenit istoric", de totalitatea spiritului în care s-a format și care depășește subiectivitatea lui în creație, personalitatea topindu-se în modelarea materialului. Observația lui Morpurgo-Tagliabue din excelenta sinteză *Estetica contemporană* este pe deplin valabilă, și anume că: „Va fi deci vorba de o *forma formans* în loc de o *forma formata*, de o formă dinamică mai degrabă decît de una statică.." [26], cu toate consecințele ce decurg de aici.

sensuri, semnifică, originar ea urmărește să ne producă satisfacție și plăcere, să formeze un gust. De aceea, „realismul" va fi esențial „o chestiune de formă", arta realizîndu-se ca atare, ca „apariție". „Adevărul vieții" nu este verificabil neapărat în viața însăși, ci în perspectiva asupra vieții a epocii, a creatorului. În acest mod, adevărul artistic apare ca o revelare a unor elemente esențiale ale vieții umane, atît reală cît și imaginată sau posibilă, el realizîndu-se prin modelarea artistică ce constituie „un întreg structural intuitiv de adecvare la esență și la viață", întreg care „nu trebuie numai să revină în fiecare strat al operei de artă, ci să fie realizat în unitatea succesiunii de straturi. Numai în felul acesta se reunește în adevărul imanent al unității de formă, adevărul vieții cu adevărul esenței." [28]

Și Dufrenne urmărește această problemă, pe linia depășirii unui istorism relativist, căutînd să demonstreze obiectivitatea reală a frumosului, ca „o identitate între ceea ce este existențial în om și ceea ce este cosmologic în natură." Arta este serioasă pentru că este adevărată, „pentru că semnificația obiectului estetic depășește subiectivitatea individului care se exprimă prin el." Arta este adevărată „în raport cu ea însăși" (este perfectă) și „în raport cu artistul" (este necesară, spontană, autentică), dar este și în raport cu conținutul, ceea ce nu înseamnă reproducere, mimesis, *adaequatio* a realului, ci lectura expresiei realului ; realul se exprimă în artă. Acest real este constituit de o pluralitate de lumi estetice care ne sînt relevate de artiști. Arta inventează realul sau, dacă vrem, îl anticipează, lucru care este posibil deoarece ea este de fiecare dată produsă de un om „angajat în real și a cărui autenticitate se măsoară prin seriozitatea acestui angajament. Opera de artă are deci semnificația unui document istoric" [29], constată Morpurgo-Tagliabue. Dar în timp ce Dufrenne face încercarea de a transforma această perspectivă antropologică într-o perspectivă ontologică, sensul exprimat de om apărîndu-i ca nevenind de la om ci de la real, Hartmann leagă în mod clar ade-

vărul de structura formei, chiar dacă aceasta nu este o creaţie liberă de premise reale şi ideale. Pentru Dufrenne „realul e pre-obiectivul", omul fiind doar „martorul" şi nu iniţiatorul sensului impus de real [30], artistul devenind, cum sugerează în lucrarea amintită Morpurgo-Tagliabue, „un instrument al dialecticii existenţei : este rezultatul unei finalităţi obiective care implică un principiu originar metafizic : existenţa, sau viaţa, sau natura...", ceea ce poate duce la concluzia că nu este vorba de o „ontologie fenomenologică , ci de concluzia ontologică a unei fenomenologii, concluzie obţinută prin procedee de analogie şi ipoteză (totuşi fără problematica *als ob* a lui Kant)" [31]. La Hartmann împlinirea adevărului nu cere corespondenţă şi reflectare, el acţionînd în sfera de fiinţare specifică a obiectului estetic, a cărei dublă structurare în unitate impune valori specifice ireductibile la valorile gnoseologice (ale adevărului), ca urmare a faptului că obiectivitatea sa se datorează obiectivaţiei (prezenţa sensibilă) şi nu unei corespondenţe oarecare cu realul. Realizarea şi de-realizarea în concomitenţa lor fac ca obiectul estetic să fie, fără a fi adevărat sau real. Prin conjunctura reală şi valorică a creaţiei, adevărul imanent din unitatea structurală a modelării devine o „valoare subordonată valorii estetice : pentru a intra în competiţia adevărului, obiectul estetic trebuie să fie mai întîi împlinit sub aspectul esenţial al valabilităţii valorii estetice" [32]. „În formele plăsmuirii estetice arta introduce valori interesînd toate domeniile culturii. Taina influenţei ei stă, desigur, în această împrejurare, care explică în acelaşi timp ceea ce s-ar putea numi paradoxul artei : faptul că participă la întregul mobilism al istoriei, dar că, privită ca pură organizare formală cu scopul în ea însăşi, sfidează această mobilitate şi se ridică deasupra ei" [33] scria în *Estetica* sa T. Vianu. Adevărul, nu ca adevăr al datului, ci al perspectivei, ţine de această „organizare formală", de valorile perene incluse în ea.

Din perspectiva hartmanniană modelarea (şi remodelarea), ca şi stratificaţia dezvăluie complexitatea obiectului estetic, — e adevărat numai în conexiune cu actul

de creaţie (pe care în analiza lui Morpurgo-Tagliabue, Hartmann îl reduce la actul *de execuţie a unei viziuni prestabilite*) — ceea ce ne permite evidenţierea modului de structurare a operei, prin actul estetic de receptare a raportului de apariţie. În apariţie opera propune (prin mijloacele specifice, pe care „materia" i le pune la îndemînă creatorului), un alt univers în totalitatea lui pentru om, o altă dimensiune a umanităţii. Păstrînd deci acest caracter instaurativ al artei, deşi îi apare ca secundar, „executiv", în comparaţie cu perspectiva intrinsecă a percepţiei estetice (ca suport al intuiţiei de grad secund), Hartmann încearcă o delimitare de psihologism, forma fiind o unitate a diversităţii, realizată în procesul re-modelării continue. Re-modelarea unind de-realizarea cu intuitivitatea, principiul ei devine „idealitatea apariţiei". Dacă modelarea este — cum s-a văzut — în funcţie de principiul dependenţei şi al independenţei straturilor, eşalonată în funcţie de acestea, forma estetică nu poate fi analizată stratificat („secretul artei"), ea manifestîndu-se numai ca exterioritate în raportul de apariţie. Forma nu devine în acest caz o necesitate ce contrazice libertatea de creaţie. Chiar dacă astfel s-ar părea că esteticianul reduce creaţia la execuţie, există o anume dialectică atunci cînd susţine că unitatea operei, întemeiată în necesitatea interioară pe care „descoperirea" adîncimii stratificaţiei o reclamă (un fel de „extrinsecaţie" croceană în manifestare), este legată de libertatea de creaţie, ce realizează menirea artei de a satisface o plăcere. În aceste condiţii, adevărul „frumosului" va fi legat intim, structural, de formă. Adevărul în artă nu va fi o „corespondenţă" a realului (ca în planul gnoseologic), ci se va vădi ca o revelare, o intuire a unor determinări esenţiale ale vieţii, unitatea structurală a operei reunind în mod particular, esenţialitatea şi viaţa (în „corespondenţele" lor adevărate), în „adevărul imanent" pe care forma, ca unitate exterioară, în exteriorizare, îl proclamă. Arta nu poate reprezenta în această perspectivă o formă specifică a gîndirii — o „gnoseologie aparte", ci

o modalitate specifică de a fi a spiritului uman : nici cunoaștere (sau nici total cunoaștere) și nici irealitate (sau nici total irealitate, în sensul de sferă ontică trans-obiectivă), ci ambele, într-o formă specifică a ființării, la limită. Se realizează astfel, credem, o „descriere“ în spiritul fenomenului supus analizei, arta, creîndu-se premisele unei explicații axiologice ce tinde, ca și alte “estetici“ să surprindă particularitatea valorii în artă.

Se pune însă imediat întrebarea : va reuși oare o asemenea întreprindere ?

În *Studiile de estetică,* R. Ingarden încearcă, în urma analizei experinței estetice, să justifice (într-un plan superior celui din *Das literarische Kunstwerk*) distincția între „valorile artistice“ și „valorile estetice“, primele aparținînd operei, celelalte obiectului estetic. Experiența estetică se realizează în condițiile în care „spectatorul“ adoptă o atitudine estetică ce îi permite să „concretizeze“, să completeze și să actualizeze, altfel spus, construcția schematică a operei. Este subînțeles că aceste condiții pot fi variabile (la ambii termeni ai raportului), primind totuși tipul ideal al operei și al subiectivității estetice care se plasează în legătură cu ea. Ceea ce Ingarden numește în această perspectivă „identitate intersubiectivă“ a operei, apare astfel destul de inoperantă, actele monosubiective ale concretizării intrînd în opoziție cu „idealitatea“ presupusă. Deși opera este un produs intențional care transcende elementul sensibil de la baza sa, ca și actele psihice declanșate (ea impunînd prin esența ei individuală ce implică convergența percepției și cunoașterii, limitarea variabilității tipurilor de concretizare), pentru a putea vorbi de posibilitatea constituirii valorii estetice, Ingarden va trebui să depășească viziunea strict ontologică a fenomenologiei, incluzînd unele elemente legate de natura socială a limbii (deși o perspectivă asupră limbajului artistic ca parte componentă a sistemului cultural, cu implicații sociologice în interpretarea operelor prin prisma unor grupuri culturale socialmente constituite, îi apare ca inacceptabilă). Îndepărtîndu-se astfel de un anume formalism semantic, autorul cunoscutei

Das literarische Kunstwerk îşi va concentra atenţia asupra concretizării care realizează reconstrucţia operei, implicînd calităţile estetice active conţinute de straturile ei. Valorile artistice sînt indicativul concretizării, realizînd construcţia schematică a operei. Spre deosebire de ele, valorile estetice trebuie „văzute“, avînd o natură fenomenală relevabilă în percepţie. În sens epistemologic, valorile artistice sînt relative, jucînd rol de instrument în apariţia valorilor estetice care au un caracter absolut, existenţa lor nedepinzînd de structura formală a obiectului care le este suport. În sens ontologic valorile artistice create sînt absolute, nedepinzînd la rîndu-le de percepţia „spectatorului“, realizîndu-se drept capacitatea operei de a fi (într-un fel oarecare) concretizată estetic. Valorile estetice devin astfel relative, întrucît experienţa estetică are la dispoziţie un evantai extrem de larg de raportare, de la falsitatea pînă la adecvarea totală a concretizării. Valorile artistice sînt, prin urmare, definibile pe baza elementului invariant constituit prin depăşirea elementelor neutre estetic ce alcătuiesc scheletul operei. Valorile artistice se vădesc a fi fundate în calităţile artistice semnificative ale operei, concretizarea lor permiţînd relevarea unor calităţi estetice (cu momente pozitive sau negative), ce generează, prin concretizarea însăşi şi în urma ei, valori estetice.

În viziunea lui Ingarden, calităţile semnificative estetic sînt extrem de numeroase, ca „momente estetic relevante“ ele variind de la momentele materiale şi cele formale pînă la „variante“ ale naturaleţii, veridicităţii etc. sau „moduri de a acţiona asupra privitorului.“ [43] La rîndu-le, determinările valorilor estetice au ele însele subdiviziuni ce trebuie să indice „momentul care determină o valoare“. O asemenea sistematizare, interesantă dealtfel, ridică însă o mulţime de probleme şi precauţia esteticianului în a o considera ca o simplă tentativă se justifică. Astfel, este destul de puţin operantă considerarea uneia şi aceleiaşi calităţi concomitent şi ca o proprietate a operei şi ca impresie subiectivă a spectatorului. Categorii estetice ca „sublimul, tragicul şi frumosul

apar ca rezultatul interacțiunii tuturor straturilor operei și sînt expresia armoniei ei polifonice. Manifestarea lor se împlinește la nivelul situațiilor obiectuale și «depinde în mare măsură de modul lor de evidențiere» (comparația făcută de autor între un anunț de ziar asupra unei întîmplări tragice și «dramatizarea» artistică a acesteia)“ [35], arată N. Vanina. Subliniind intenția lui Ingarden de a stabili mai exact complexul de relații între diferitele componente valoroase ale operei și rolul lor nuanțat în constituirea valorii estetice de ansamblu, același exeget constată că „momentele formale și materiale formează propriu-zis un cadru «estetic valabil» al operei. Calitățile estetic relevante, ivite în acest cadru, trebuie să devină un fundament pe care pot fi constituite valorile estetice. De demonstrația acestei condiționări va depinde și în ce măsură putem depăși tendințele absolutizante în interpretarea valorilor estetice“. Observația, pertinentă și adecvată, ne permite să urmărim în ce măsură esteticianul concretizează cu consecvență ceea ce susține teoretic.

Valoarea este considerată drept entitate specifică, avînd un mod de existență propriu. Fără să se confunde cu un lucru, ea depinde oarecum de acesta dar „nu parazitează și nu este ceva exterior introdus forțat, ci derivă firesc din esența însăși a obiectului“, prezentîndu-se ca „ceva derivat din complexul trăsăturilor unui bun“. [36] Depinzînd de „forma obiectului“, valoarea este ea însăși activă în raport cu el, modificîndu-l, făcîndu-l „valoros“. Apare astfel dubla existență a valorii : o existență concretă, obiectualizată și o existență ideatică, pură, prima fiind echivalenta ultimei. Asemănător cu teza „conceptelor ideale“, un asemenea statut existențial al valorii duce la recunoașterea apriorismului și, implicit, la impunerea unui rol secund activității concrete cu opera, de verificare în sensul confirmării sau infirmării capacității noastre de a sesiza aprioric valoarea. Introducînd cogniția alături de intuiție în actul de evaluare, Ingarden încearcă să depășească un posibil relativism, actele cog-

nitive fiind condiţia momentului „tetic“ al sesizării prezenţei unei valori care cere o atitudine axiologică sub forma „răspunsului la valoare“. În acest stadiu se realizează actul de evaluare propriu-zis, contemplarea directă transgresată cognitiv în ideea de valoare, ca urmare a conceptualizării. Valoarea estetică se constituie printr-o operaţie de reunire a calităţilor estetic relevante (fundate cum s-a văzut în calităţile artistice valabile şi nu în subiectivitatea spectatorului), dezvăluite în constituirea obiectului estetic. Calităţile estetic relevante cuprind un registru larg de la calităţi estetice absolute (întotdeauna în legătură mediată cu „proprietăţile estetic neutre“ ale obiectului, ceea ce implică afirmarea obiectivităţii valorilor), pînă la calităţi relevante ce se manifestă contextual la primele sau ca urmare a asocierilor. Afirmînd obiectivitatea valorilor, în condiţiile existenţei calităţilor estetice absolute, Ingarden se delimitează net de subiectivismul axiologic dar, totodată, respinge şi posibilitatea recunoaşterii caracterului relaţional al valorii. Deşi elimină posibilitatea manifestării la nivelul oricărui tip de valori a unui imperativ de existenţă (în sensul afirmaţiilor neokantianismului) şi ţine cont de existenţa unui mediu cultural ca şi de posibilitatea realizării ulterioare a unor noi valori, el stabileşte existenţa obligativităţii valorilor, independent de actul de evaluare, într-un mod asemănător celui realizat de Max Scheler în *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*: „Pentru ca o acţiune să trebuiască să fie, ea presupune că în intenţia valorii acţiunii este prins ceea ce «trebuie» (sollen) să fie“.[37] În acest sens, afirmaţia lui L. Grünberg că: „Respingînd ideea că valorile sînt determinate de valorizare, teoria «apriorismului material» ajunge să susţină că valorile sînt absolut independente atît de subiectul valorizator cît şi de natura obiectului valorizat“[38] este, într-un sens, justificabilă, chiar şi în cazul esteticianului analizat. Pentru că, acceptînd, în ciuda adăugirii raportului de cunoaştere intuiţiei ce sesizează valoarea estetică, posibilitatea existenţei unei esenţe aprioric determinabile a valorii, Ingarden exclude posibilitatea (şi nece-

sitatea) sesizării situaţiei istorice contextuale apariţiei unei valori, devenirea ei istorică. Analiza straturilor obiectului estetic şi a calităţilor estetice dependente rămîne marea lui realizare, în încercarea de a defini — specifică esteticilor filosofice — precis şi riguros valoarea de artă.

Mai puţin riguroasă — poate şi datorită faptului că autorul ei nu a mai avut posibilitatea revenirii asupra tezelor sale — *Estetica* lui N. Hartmann ne pare mai sugestivă, chiar dacă mai tranşantă, în analiza problemelor valorii. Pentru el valoarea estetică este valoarea unui obiect singular, unic în singularitatea sa, confirmînd astfel afirmaţia după care istoria operelor este istoria valorilor artei. Constatarea, cu neputinţă de infirmat, a existenţei valorilor „foarte individualizate" se extinde şi în privinţa frumosului : „Strict vorbind, «frumosul» în universalitatea aceasta nu există. Dimpotrivă, conceptul frumosului, pe care, fireşte, ca universal putem şi trebuie să-l alcătuim, este numai «ceva propriu frumosului real» indică ceea ce revine, ceea ce este comun. El nu atinge deci frumosul însuşi."[39] De aceea, interpretînd o asemenea perspectivă, ca să spunem ce este „frumos" în literatura modernă, de exemplu, ar trebui să o spunem individualizînd. Astfel, ar fi un nonsens să susţinem că poemele lui Nichita Stănescu răspund conceptului de frumos în accepţiunea modernităţii fenomenului şi a epocii lui, dimpotrivă, în spiritul autorului esteticii trebuie să spunem : *A unsprezecea elegie — Intrare-n muncile de primăvară* este frumoasă pentru că ţine de inefabil, de inexprimabil, pentru că „simţim", avem viziunea şi sentimentul frumosului. Iată de ce pentru Hartmann această situaţie este temeiul şi sensul iraţionalităţii frumosului şi al valorilor estetice, în genere.[40] Este perfect valabilă (vom vedea însă pînă la ce punct) o asemenea concluzie, ţinînd cont tocmai de specificul acestei „minciuni" a umanităţii care este arta, ca să reluăm — încă o dată — expresia nietzscheană cu care am început prezentul capitol, dat fiind că trebuie recunoscut

„caracterul nemecanic, dialectic al reflectării estetice" care „se impune prin aceea că această reflectare depinde în mod decisiv de constituția subiectului." [41] Nu vom adînci acum viziunea lui G. Lukács, pentru că lui îi aparține afirmația anterioară, mulțumindu-ne — deocamdată — să sezisăm modul cum justifică — din perspectiva sa fenomenologică — N. Hartmann, o teză atît de interesantă.

Dacă valorile estetice sînt în artă „foarte individualizate", dincolo de ele există clasa valorilor „valabilității ca atare", a conceptelor universale, ce se disting de alte tipuri de valori. „Lipsa de scop" a artei face ca valorile estetice să se determine numai în deprinderea și definirea frumosului. Astfel, deși sînt condiționate de valorile etice, valorile estetice se realizează independent de acestea. „Raportul de fundare" este tipic pentru deosebirea lor de alte valori. Dacă, cu excepția valorilor ce exprimă „adevărul vieții", celelalte valori sînt „valori ale actului", valorile estetice sînt „valori ale obiectului", ele putînd fi sesizate nemijlocit, sentimentul valoric fiind concomitent desfătării estetice. *) Nu se poate construi de aceea o

---

*) Ni se pare interesantă, prin perspectiva ce ne-o sugerează, o asemenea considerare a deosebirii valorilor estetice de alte tipuri de valori, considerare ce, credem, poate fi fructificată, pe alt plan și de către o estetică materialistă. Chiar dacă deosebirea „valori ale actului" — „valori ale obiectului" este prea tranșantă și, chiar dacă în viziunea lui N. Hartmann se exagerează obiectivitatea valorilor ce capătă un sens oarecum specific idealismului platonician („concepte ideale"), putem folosi subtila distincție între valori morale și valori estetice chiar și în cadrul înțelegerii — apropiate nouă — a valorii ca: „o *relație* între un *obiect* (care, prin anumite însușiri, răspunde unor trebuințe, aspirații, dorințe umane) și un *subiect* (apt — prin facultățile sale psihice — să resimtă atracție, să acorde prețuire, să ierarhizeze obiectele după gradul în care sînt demne de a fi dorite și prețuite), plasat într-un *context istoric socio-cultural* (care nu este un cadru pasiv, pur receptor al raportului dintre cei doi termeni, ci, influențează activ atît obiectul axiologic, cît și subiectul axiologic, oferind totodată reperele valorizării obiectului de către subiect)" [42], după cum o definește în lucrarea *Axiologia și condiția umană*, L. Grünberg. Se poate susține — fără prea multe temeri

„metafizică a frumosului" în condiţiile în care s-a acceptat că un concept al frumosului este numai „ceva propriu frumosului real". Fiind legat de cazul singular, acesta se vădeşte în viziunea şi sentimentul spontan, în „gustare". (O primejdie se iveşte totuşi aici : caracterul formativ-instaurativ al artei apare încă odată în acel rol secundar în raport cu viziunea intrinsecă, spontană, a percepţiei estetice, ceea ce face, cum sugerează Marpurgo-Tagliabue în lucrarea amintită, să crească riscul de a înţelege creaţia ca execuţia unei viziuni prestabilite, un fel de „extrinsecaţie" de tip crocean). Nefiind deci valori ale actului, ci numai ale obiectelor acestor acte (ale viziunii şi „gustării"), valorile estetice nu depind de „pura fiinţare a făpturilor" ci de „fiinţa pentru noi — a lor". Ceea ce înseamnă că ele «atîrnă de faptul de a fi obiect pentru noi, care le este propriu. Obiectul cunoaşterii este numai per accidens „obiect"; în mod esenţial, el este ceva de ordinea fiinţei — el devine obiect abia prin mijlocirea unui subiect cunoscător. Obiectul estetic, dimpotrivă, este, esenţial, numai obiect ; de aceea, valorile sale sînt valori ale fiinţării obiectuale (Gegenstandsein), ca atare, valori ale purei „obiectităţi" (Objektsein) — vechiul sens de „esse objectivum". Obiectitatea se găseşte în raport de apariţie, valoarea fiind „valoarea apariţiei înseşi", cuprinzînd în conţinutul ei atît planul din faţă cît şi planul din spate».[43] Se stabileşte astfel specificul de-realizării

că vom greşi — că epoca noastră marchează în privinţa literaturii şi a artei moderne în ansamblu, creşterea influenţei „contextului istoric socio-cultural" atît în creaţia, cît şi în receptarea „obiectului estetic". Credem însă că, şi datorită influenţei contextului, luat numai ca context, autonomia tot mai accentuată a artei ca şi specificul acestei forme a conştiinţei sociale, face ca schema general valabilă a definirii valorii să nu se aplice riguros exact în specificarea valorilor estetice. După părerea noastră, se poate totuşi susţine — în cadrul *relaţiei* de valoare în artă — o anume preponderenţă a obiectului şi datorită caracterului ludic al artei, şi ca urmare a faptului — constatat — că fiecare operă reprezintă o „realitate unică" ce se deschide unui „spectator" apt a o sezisa. Vom reveni, dealtfel, asupra acestei păreri în paginile următoare.

care este un mod de manifestare a libertății în artă. Prin suspendarea raportului posibilitate-necesitate (specific realității) în favoarea posibilității, arta își vădește puterea de a face să apară „ceea ce nu este".

Ca valoare fundamentală, frumosul domină celelalte valori estetice. Sublimul, definit ca „apariție" (ceea ce este o îndepărtare de accepția kantiană), ce apare covîrșitor din planul secund ; tragicul, ce are un statut aparte prin folosirea lui în arta dramatică, deși este „caz special al sublimului" sînt valori cuprinse în frumosul în genere, distincte de alte valori ca grațiosul, fermecătorul, idilicul etc. Sublimul este caracterizat prin profunzime, amplificată prin adîncirea straturilor ; grațiosul prin superficialitate, ușurință (fiind ceea ce de obicei sesizează diletantul). Ca extreme ale polarizării în cadrul frumosului, ambele sînt dătătoare de sens. Comicul este socotit inferior sublimului și cazului său „special", fiind determinat prin umor, glumă, ironie etc. Ca valoare conținută de frumos, el capătă, de asemenea, ceva din „iraționalitatea" acestuia, avînd însă și aspecte metafizice depinzînd de legătura straturilor interioare cu cele exterioare și avînd astfel o valoare pur descriptivă. În comic, frumosul „dă cel mai mult înapoi" *), fără însă a se pierde total.

Frumosul caracterizează deci universul „lipsit de scop" al artei, ceea ce face ca el să fie ireductibil, celelalte valori condiționînd apariția lui. Alături de valorile estetice, va considera Hartmann, alte valori (etice, vitale etc.) au doar prestigiul prezenței, ceea ce înseamnă că este-

---

*) Ține, cum s-a remarcat, dealtfel, în alte lucrări, de viziunea clasică asupra comicului, modul în care N. Hartmann tratează această categorie sau valoare estetică. Inclinația spre o polemică fundamentată pe opoziția dintre conceptele esteticii clasice și cele ale esteticilor fenomenologice, se pare că este specifică reprezentanților ultimei. Nu se ține astfel cont de modificarea *practică* pe care arta modernă o operează în conținutul semnificativ al acestor concepte. De aceea, mai mult la Hartmann și Ingarden, mai puțin și uneori aproape deloc la Dufrenne, apar situații în care sistemul categorial astfel constituit este deja inoperant.

ticul, alături de o condiționare reală (actuală, am adăuga) are și una valorică. Esteticianul nu va avea însă — poate și din cauzele numite ale nefinisării Esteticii sale — elasticitatea lui Dufrenne, ca să ajungă la înțelegerea determinării valorilor în genere de către acțiunea umană specifică ce instituie într-un anume mod, în funcție de o anume epocă. „Spiritul obiectivat“ va fi de aceea incomplet definit, autonomismul estetico-axiologic reclamînd depășirea perspectivei stricte asupra obiectului estetic, ca o ontologie a acestuia, deși „straturile ontice“ ce revin în el — straturi ontice care alcătuiesc în viziunea hartmanniană și structura lumii reale — lasă suficient spațiu de joc și pentru o posibilă interpretare nefenomenologică. „Lucrul (sensibil) — viața — sufletul — lumea spirituală“, se regăsesc în structura stratificată a operei de artă, fiecare „despicat“ în funcție de genurile artistice specifice. Întrucît „obiectele reprezentate conțin toate aceeași succesiune ontică de straturi — mai corect : în măsura în care se ridică în straturile mai înalte, ele păstrează totuși într-însele pe cele inferioare [...] straturile ontic superioare se află ascunse mai adînc în interiorul operei de artă și apar numai în transparența straturilor exterioare“ și, întrucît arta se realizează prin simțuri care datorită „obiectelor“ la care se raportează pot sesiza un posibil conținut, simțurile vor mijloci în artă aceste „straturi ontice superioare“ ce relevă, brusc, în apariție, prin chiar aceste straturi ultime, ordinea Ideii, a generalului uman. Trebuie să-i mai dăm cuvîntul încă o dată lui Hartmann, pentru a sublinia o subtilă distincție ce ar trebui poate fructificată, dincolo de „neîncheierea“ pe care esteticianul nu a putut-o depăși ; și anume că, în ciuda întîlnirii cu perenitatea, „generalul uman ... ce este comun“, există totuși așa-zisul „individual-ideal, Ideea personalității“, ce „este o raritate, chiar în operele mari și adînci ale artelor [...] și cînd este prezent, nu se opune niciodată universalului-ideal, ci îl scoate mai degrabă în relief prin opoziție“. [44]

*

Am urmărit — in extenso — analiza de tip fenomenologic a artei pentru că, aşa cum s-a subliniat deja, ne-a apărut ca ultima „mare“ estetică filozofică, ce încearcă să cuprindă — în ciuda aparentei concentrări asupra „ontologiei obiectului estetic“, complexul fenomen al artei ; cu atît mai mult cu cît docotrina estetică a fenomenologiei se naşte în momentul în care „ruperea“ cu tipul de artă „tradiţional“ (în măsura în care a existat un asemenea tip), clasic sau romantic, se produsese deja, nemaiputînd fi vorba de o mişcare de ansamblu determinată epocal şi, în genere, a artei, în genurile sale specifice, ci de curente în interiorul aceluiaşi gen de artă (în literatură succesiunea sau chiar concomitenţa unor curente fiind evidentă), fiecare reclamînd „principii estetice directoare“ proprii, deschideri neaşteptate către „zone“ ale spiritului uman nesolicitate îndeajuns sau chiar nesolicitate încă. Este poate cu atît mai semnificativă în contextul de efervescenţă artistică din începuturi o anume incomprehensibilitate a esteticii fenomenologice pentru ceea ce s-a numit schematic „întoarcerea la natură“ (desigur nu cea idealizată), a literaturii şi a artei moderne, în genere (doar M. Dufrenne pare hotărît să integreze şi să explice — indirect — fenomenul „deschiderii“ artei contemporane), cu cît încercarea de cuprindere „eidetică“ a fenomenului este mai înaltă, mai filosofică. Şi poate că în acelaşi context este semnificativ de remarcat că această ultimă „mare estetică“ (în ciuda nuanţelor sale) nu se deosebeşte de cele ce o precedă în privinţa raportării la opere : întotdeauna estetica filozofică s-a raportat la operele „unanim“ recunoscute, la „valorile certe“, ceea ce ne face să ne punem întrebarea dacă nu cumva destinul esteticii este asemănător celui dat lui Sisif : acela de a reconstrui mereu un „model“ sau o „schemă“ general valabilă, dar care este mereu depăşită, invalidată de fenomenul real pe care încearcă să îl circumscrie.

Sigur, ar fi cel puţin absurd să susţinem de aici inutilitatea oricărei estetici filozofice şi cu atît mai mult să

excludem „apropierile" semnificative pe care acestea le fac de fenomenul complex şi viu al artei. O întrebare va rămîne totuşi întotdeauna, şi anume : cum sînt valorile în artă şi, mai mult, nu ce este „valoarea în artă", ci, ce face ca *o* operă de artă să devină „valoare" ? Este o întrebare pe care „deschiderea" artei contemporane, „gradul de incertitudine" pe care opera literară contemporană şi-l asumă, o face mult mai dificilă.

Fenomenologia oferă multe soluţii — unele extrem de interesante şi atractive — tot aşa cum printr-o anume exagerare a „împarantezării" pierde, sau face abstracţie, pur şi simplu, de altele. Preocuparea oarecum excesivă pentru întemeierea unei ontologii a obiectului estetic duce la o rupere a „sferelor existenţiale", ceea ce o îndepărtează — şi nu neapărat cu cîştig — de perspectivele clasice de explicare în ansamblu a fenomenului. În *Trilogia culturii,* L. Blaga mergea chiar mai departe, întrebîndu-se dacă nu cumva ceea ce pare obiect al actului nu este „numai o nălucă de obiect", dat fiind că, prin „reducerea" operată, fenomenologia respinge constructivismul, deşi „esenţa latentă" este constructivă.[45] Sigur, estetica fenomenologică este — dintr-o direcţie cel puţin — inconsecventă, presupunînd, pentru depăşirea „cercului vicios" din premise, o perspectivă constructivă : „sînt opere de artă unanim consacrate acelea care ne conduc în mod sigur la obiectul estetic şi la experienţa estetică", scrie M. Dufrenne. De aceea, excluderea constructivismului enunţată iniţial presupune înlocuirea lui cu un comentariu constructiv care să ducă la definirea obiectului estetic, pentru că, după cum susţine acelaşi autor, „dacă frumosul hotărăşte referinţa la operele unanim admirate, ne vom supune acestuia, dar cu condiţia să nu se ceară formularea criteriului obiectului estetic, ci să se recomande operele care vor manifesta în modul cel mai sigur acest criteriu, adică operele care sînt în modul cel mai perfect obiecte estetice". Astfel, nu mai este posibilă „o estetică ce nu refuză cîtuşi de puţin valorizarea estetică, dar care să nu fie aservită actului valorizării..."[46]

Obiectul este așadar sursa valorii estetice, creația, mediul socio-cultural etc, jucînd un rol secund. Numai ca valori ale obiectului actelor estetice (contemplare, creație), valorile estetice își relevă specificul în „existența lor pentru noi", cum o spune Hartmann, și aceasta pentru că obiectul estetic este esențial „obiect pentru subiect" și pentru „actele determinate ale unui subiect", o perspectivă schimbată modificîndu-l. Obiectul, neavînd un „în sine", se realizează „în apariție", valorile însele fiind deci valori ale apariției. Deși constituite „în real", ele nu se raportează la acesta întrucît arta și contemplarea estetică nu năzuiește către realitate, ci se îndepărtează de ea înspre posibilitate. „Valoarea estetică, deci [...] determină pe omul care o percepe nu în realizarea sa, ci în «prezentarea» (Darstellung) sa într-un altul. Acest altul este tocmai opera de artă. Prezentarea însăși este arta." [47] Ceea ce înseamnă că valorile estetice nu presupun cu necesitate alte valori la care să se raporteze și să fie raportate. Asemeni „Ideilor" platoniciene, ele sînt „esențialități", independente, absolute, pe care deosebirea dintre ele și funcționalitatea lor (în sensul raportării lor la lume) le ierarhizează. Se știe însă că această distincție problematizatoare nu a putut deveni cu adevărat operantă decît acceptîndu-se ideea — inacceptabilă din perspectiva fenomenologică — a genezei concrete a valorilor, a integrării ordinii lor în ordinea dialectică a vieții sociale. Și însăși „independența" lor, datorată semnificațiilor general umane pe care le implică, se relevă în aceste condiții relativă. Pentru că valorile nu pot exista într-un „imperiu atemporal", ele sînt rezultatul creației umane, numai omul putînd să dea sens și valoare existenței în cadrul determinant și determinat ale epocii sale. „...*simțurile* omului social — scria Marx —, sînt altele decît cele ale omului nesocial ; abia prin bogăția obiectual desfășurată a ființei umane [...] se formează bogăția simțirii umane subiective. O ureche muzicală, un ochi care percepe frumusețea formei etc, pe scurt, *simțuri* capabile de desfătări omenești și care se afirmă ca forțe esențiale umane". [48] Poate, de aceea, lucrările mai recente ale lui

M. Dufrenne încearcă o conciliere a esteticii fenomenologice cu estetica genetică, propunînd o viziune antropologică sau psihanalitică a fenomenului. Tudor Vianu semnala dealtfel într-un studiu din 1933, *Arta şi frumosul,* faptul că estetica fenomenologică consideră structurile artistice drept realităţi în sine „gata făcute“, care trebuie numai să fie descrise. Pentru depăşirea acestei viziuni statice este necesară „considerarea artei din punctul de vedere al devenirii ei“, doar aşa putînd „inteligenţa noastră să ajungă a stăpîni fenomenul artistic pînă în ultima lui adîncime“, depăşindu-se perspectiva restrictivă a imediatităţii.[49] Observaţia este cu atît mai pertinentă cu cît, în condiţiile detaşării de principiile estetice ale curentelor ce s-au succedat în istoria artei moderne (să începem chiar cu expresionismul) tendinţa relevării „artisticului pur“ de către esteticienii fenomenologi s-a manifestat şi printr-o anume reticenţă — cum s-a mai subliniat — faţă de manifestările artei moderne, faţă de operele neverificate încă ale acesteia sau faţă de cele numai parţial asumate ca valori ale ei. *) Cînd avem de-a face cu opere verificate, estetica fenomenologică reuşeşte, uneori magistral, să structureze (în condiţiile imparante-

---

*)Este interesantă din această perspectivă, a aplicării principiilor esteticii fenomenologice în explicarea unor opere literare, descrierea pe care Camil Petrescu, cel mai apropiat dintre gînditorii noştri de tezele fenomenologiei, o încearcă în *Teze şi antiteze* propriilor sale lucrări dramatice, care sînt concepute ca vederi „dincolo de materialitatea faptului“, în imanenţa conştiinţei, personajele nemaifiind construite prin prisma relaţiilor lor exterioare, nemaifiind „caractere“ ce au determinaţii psihologice, ci „suflete tari“, personalităţi puternice, ce refuză raţiuni pragmatice, avînd cuprinderea zărilor ideale ale conştiinţei lor. Personajele tipice ca şi motivaţiile exterioare nu sînt excluse, ele fiind „subsumate esenţei“ avînd un necesar „rol subsidiar“[50]. Nu vom stărui aici asupra semnificativei teoretizări a spectacolului scenic în viziunea fenomenologică pe care o realizează filozoful şi scriitorul român, ce respinge orice formă de impregnare subiectivă a „convenţiei“ teatrale, inclusiv cea expresionistă, în căutarea „absolutului“. Vom remarca însă că, în ciuda pledoariei petresciene pentru realizarea unui teatru „esenţializat“, înseşi concluziile sale sînt sceptice, autorul negăsind conceptul valabil să desemneze fenomenul în esenţa lui.

zării), un obiect estetic, să explice, pe fundamentul experienţei estetice, mecanismul producerii valorii, gîndită însă ca „esenţialitate“ atemporală, ca „deja acolo“. Ceea ce nu este pînă la urmă nici suficient şi nici operant, arta fiind un fenomen viu, o succesiune de „creaţii“, ce se realizează printr-o dinamică proprie, scăpînd cel mai adesea abstractizărilor speculative sau generalizărilor formale.

*

„Secolul nostru, arată I. Ianoşi, s-a trezit... confruntat cu un divorţ ; înfăţişat instanţei în termeni dramatici, nu numai între estetica şi practica artei, dar chiar şi între teoria generală şi teoriile particulare ale acestei practici. Alternativa între «sinteză» insuficient întemeiată sau căreia îi lipsesc noile întemeieri, şi «analiza» în măsură tocmai de a le produce — a dat cîştig de cauză *ştiinţelor* nu tocmai încrezătoare în *filosofie*. În estetică, potrivit terminologiei lui Bense, au trecut pe prim-plan demersurile «galileice», în detrimentul celor «hegeliene»“.[51] Principalul reproş pe care reprezentanţii noilor curente l-au făcut esteticii (şi implicit şi criticii) de tip tradiţional, a fost fundat nu atît în faptul (asumat de către acestea), transpunerii limbajului specific al artei într-un limbaj natural, cît şi parţialitatea acestei „transpuneri“. Eşecul pe care complexitatea fenomenului artei moderne pare că l-a redimensionat, a împins cercetarea estetică la eliminarea perspectivei unitare şi totalitare dată de spiritul filozofic, către găsirea unor metode neîndoielnic ştiinţifice, matematizante şi riguroase logic, tinzîndu-se spre înlocuirea judecăţii de semnificaţie cu judecăţi „de congruenţă“, evaluarea devenind ea însăşi o schemă formală a metalimbajului matematic. Chiar dacă ulterior mulţi reprezentanţi ai „galileismului“ estetic au relativizat o opoziţie atît de evidentă faţă de poziţiile filozofic-estetice de tip tradiţional, afirmînd că „judecăţile“ (critică, estetică) aşa-zis speculative, aşa-zis metafizice (de fapt, filozofice) se conjugă cu cele ce decurg din valorificarea unui instrumentar de analiză nou sau uneori fac

direct apel la rezultatele investigaţiei la nivelul microstructurilor [52], cum susţine în eseul *De la estetica informaţională la estetica cibernetică,* Mihai Naidin, fenomenul nu este mai puţin semnificativ. Eficienţa redusă pe care modelele normative vizate în ultimă instanţă de esteticile filozofice o au în faţa artei moderne, imposibilitatea de a cuprinde integral opera vie — în accepţiunea de obiect estetic — într-un model chiar pluristratificat (cum procedează N. Hartmann sau Ingarden), au direcţionat cercetarea spre descrierea pozitivă, spre surprinderea „prin mijloace controlabile (în special prin evitarea evaluărilor şi interpretărilor)“ ... a posibilităţii de a obţine enunţuri „exacte, inatacabile“. Or, această cale ne apare ca avînd — încă din formularea iniţială — un defect capital : nu se poate vorbi de artă fără a vorbi de evaluare, interpretare. Chiar în condiţiile artei moderne (sau cu atît mai mult în aceste condiţii), chiar în urma intervenţiei mass-mediei, raportul artist — operă — public, oricare ar fi „comentariul“ explicativ ce îl însoţeşte, se modifică mult mai puţin decît s-a scontat. Nici happening-ul în teatru, cum nici aleatorismul în muzică sau cinetica în plastică nu duc la modificarea totală a raportului sau, atunci cînd „spectacolul“ este arbitrar lăsat la îndemîna executanţilor, apar cu totul alte opere, momentane, valoroase sau nonvaloroase, artistul fiind chiar cel ce execută „partitura“. Dealtfel, opera a avut întotdeauna acel „con de umbră“ de care s-a vorbit, raportul ei cu un public însingurat în mulţimea lui reclamînd „execuţii“ diferite, după o partitură comună. Iată de ce a considera că arta-joc (spielkunst), pe care o gîndim doar ca un aspect al modernităţii artei, este un exemplu de „dizolvare“ a raportului amintit, ne apare ca descoperirea a ceva ştiut de multă vreme ,chiar dacă nu a fost numit. A socoti de aici că arta se reduce (din nevoia de enunţuri sigure, inatacabile) la o „funcţie comunicativă“, cu nimic deosebită de funcţia asemănătoare, pe care, în esenţă, orice formă a conştiinţei sociale o are, ne apare cel puţin ca o tendinţă reducţionistă. Însuşi conţinutul conceptului de „informaţie estetică“, controversat şi diferenţiat de la un

reprezentant al esteticilor galileene la altul — M. Bense, H. Franck, A. Moles etc — dovedește că problema este departe de a fi rezolvată. Dar presupunînd că acest obstacol ar fi depășit, se pune totuși, încă o dată, știuta întrebare : oare ne permit esteticile galileene să rezolvăm problema în care au eșuat „marile estetici", nu aceea a găsirii unui „model", a realizării unei descrieri exacte a artei, a descompunerii mecanismului evaluării în secvențele lui, ci a definirii riguroase, clare, exacte a aceea ce este valoarea în artă ? Desigur, putem să transpunem un poem stănescian, de exemplu, în termeni de „cod și rețea", realizînd printr-o perspectivă cibernetizantă o viziune sistemică, integrativă, în care se depășește perspectiva predicației — a spune ceva despre — pentru a ajunge la acea „disecție" a relațiilor, a conexiunilor operei care să ne precizeze *„caracterul"* acestei negentropii specifice. Dar, oricît de subtil am nega-o, o asemenea analiză o putem realiza asupra oricărui „discurs" uman. Teoria jocurilor, ce surprinde realmente „gradul de realizare a inefabilului în artă, ca valoare aleatorie a strategiei" (după M. Naidin) poate fi totuși aplicată și altor zone de manifestare a inefabilului, într-o viziune în care condiționarea și intercondiționarea fundamentează opțiunea între ceva și altceva. Poate de aceea unii reprezentanți ai esteticii galileene nu se feresc să concludă, așa cum o face în *Mica estetică abstractă* Max Bense, că nu există „în principiu, nici o deosebire între obiectul natural, artistic și tehnic, ca purtător al stărilor «estetice»"[53].

Aspirația spre luciditate și rigoare, caracteristică, după mulți teoreticieni, artei moderne, nu ne împiedică să descoperim că dintotdeauna arta și-a reclamat o „traducere" printr-un și într-un limbaj diferit, fără ca aceasta să-i epuizeze limbajul specific, chiar dacă explicației i se adaugă un element formal, raționalizat : ritmul, proporția, numărul de aur etc. Dar a porni de aici, de la avantajul rigorii cantitative, pentru a absolutiza un anume tip de explicație a artei, nu ni se pare a fi o cale foarte sigură. Desigur, matematicile au suficientă „nebunie" —

cum ar zice Solomon Marcus, pentru a înţelege inefabilul artei. Dar „suficientă nebunie“ pot avea şi psihologiile şi sociologiile, şi aşa mai departe şi — de ce nu — arta însăşi în a se înţelege şi explica. Observaţia lui Radu Cezar este semnificativă şi din acest punct de vedere: „Perenitatea artei îşi găseşte, credem, o primă explicaţie tocmai în această imposibilitate de a fixa percepţia într-o zonă precisă din conţinutul semantic, precum şi pe mutaţiile care au loc în alcătuirea acestui conţinut, în ierarhia elementelor sale componente. Faptul nu poate fi calificat decît dacă corelăm modificările din sistemul funcţional al limbajului artistic, al mesajului la care ne referim, cu ideea că însuşi «consumul de libertate» poate fi privit diacronic; fiecare epocă a culturii se bucură de dreptul de opţiune între diferitele perspective din care poate fi interpretată arta, fiind în acelaşi timp constrînsă să nu se poată fixa definitiv la nici una din ele. Tinereţea operelor de artă ne apare aşadar ca reînnoirea continuă a mesajului, reierarhizarea şi reordonarea, în ordinea de preferinţă a receptorului, a diferitelor componente ce alcătuiesc cosmosul operei respective. Singură, arta poate da dovadă de *resurecţie informaţională*“ [54], ceea ce este perfect adevărat, dar, totodată, nu ne rezolvă problema iniţială.

Pluralitatea manifestărilor în literatură, în arta modernă, în genere, pluralitate ce pare că face inutilă întreprinderea totalizatoare a esteticii filozofice — şi este semnificativă din această perspectivă polemica implicită a fenomenologiei cu „estetica“ expresionismului — a împins în epoca noastră la fragmentarea cercetării, la găsirea unor arii preferenţiale ce au contribuit — trebuie recunoscut — la lărgirea sferei de cunoaştere a artei. Concomitent, s-a produs însă şi — caz frecvent — pierderea fenomenului viu, specific în totalitatea lui, uneori în favoarea unor construcţii abstracte, finalizate, ca urmare a unor logici interne lor şi urmînd mai puţin dialectica proprie acestuia.

Este poate adevărat că arta modernă a îngustat suprafaţa de contact cu publicul ei. În *Estetica,* Tudor Vianu

afirmă că „Eliberarea artei din sfera eteronomiei ei a slăbit și interesul cu care era urmărită altădată, îngustînd și specializînd publicul ei. Nici poezia, nici teatrul, nici muzica zilelor noastre nu mai au publicul de altădată.“ [55] Nu vom încerca, deocamdată, să sezisăm cît de fundamentată este observația. Vom susține numai că a considera, în numele acestei „îngustări“, necesitatea apropierii microscopice de aspecte ale fenomenului viu, chiar dacă poate releva elemente surprinzătoare, ne poate duce, cum s-a afirmat deja, la pierderea specificității *de ansamblu*.

Polemica dintre „știința“ și „filozofia“ artei este fecundă, dar rezolvă ea oare problema valorii ?

Răspunsul la această întrebare trebuie căutat încă.

CAPITOLUL IV

STRUCTURA ȘI DINAMICA EXPERIENȚEI ESTETICE

Tendința artei de a se autonomiza, de a deveni ea însăși cadru de referință pentru manifestările sale ulterioare, a existat dintotdeauna. Niciodată însă o asemenea tendință nu a apărut atît de clară ca în epoca noastră. Așa cum poezia modernă devine o expresie a creației limbajului, fără a mai căuta un „pretext poetic“ într-o realitate gata făcută sau gata prezentată prin intermediul altor limbaje, arta în ansamblul ei se apleacă mai mult asupra mijloacelor sale, noi forme, surprinzătoare uneori, fiind rezultatul acestei aplecări. Dacă clasicismul impunea o ordine operei nu atît din real, cît din realul idealizat, dacă după clasicism și pînă după romantism opera își structura ordinea după cea a realului, exacerbînd-o uneori (naturalismul), forma fiind mijlocul prin care ordinea capătă expresie și stil, în arta modernă asistăm la o ordonare interioară a operei în funcție de limbajul său specific și nu de realitatea pe care acesta o poate exprima. Nu înseamnă desigur că această realitate încetează să mai joace vreun rol, că nu mai exercită nici o determinare. Se schimbă însă relația ei cu opera, se manifestă cu certitudine și o anume influență a operei (a artei) asupra ei. Apare clar că nu numai ordinea operei s-a schimbat, ci și „ideea de operă“. A vorbi de „opera deschisă“ a devenit un obicei curent, conceptul fiind totuși prea bogat în semnificații ca să nu ascundă și capcane : „... dacă judecăm consecvent — spune I. Ianoși în *Estetica* — vom opta pentru una din alternativele de principiu : ori a existat dintotdeauna o «deschidere» atributală a artei, lăuntrică și de receptare, polisemantică în sine și pentru un public variat în spațiu și în timp, o evidență schimbătoare, nici vorbă, niciodată accentuată însă

pînă la nivelul care să anihileze «închiderea» prin definiție proprie «operei» ; ori acest din urmă nivel a fost atins cu adevărat în secolul nostru, atunci însă cu repercusiuni de bumerang pentru realitatea (și ideea) cu care ea, «deschiderea», continuă să fie asociată“ [1]. Opera, chiar realizată și privită dintr-o perspectivă nouă, rămîne, „în imanența sensului ei“, o lume unică, deosebită de alte lumi, suficientă sieși. Numai așa putem vorbi, în continuare, de o operă de artă, numai prin jocul „închidere — deschidere“ se poate stabili relația unicitate — totalitate.

Am spus că și perspectiva „privirii“ se schimbă. M. Dufrenne (ca și alți fenomenologi) acceptă preexistența unei ordini culturale ce ne permite opțiunea pentru o operă sau alta. Ordinea culturală însăși este istorică, dinamică. Și conștiința acestei ordini este ea însăși istorică. Un principiu privilegiat, ideologic sau estetic, care impunea o anumită „accesibilitate“ limbajului artei, încetează să mai fie dominant, oricît am forța fenomenul viu să i se supună. În literatură, ca și în arta modernă, în genere, apare tendința justificabilă dealtfel prin convertirea accentuată spre sine a artei, mai ales în epoca noastră, de a reduce — nu în sensul de a minimaliza — rolul valorilor sociale exprimate, în favoarea stilului de expresie, a modalităților artistice specifice care duc la realizarea valorii estetice propriu- zise a operei. Este exemplificatoare din această perspectivă situația în care mai multe opere tratează aceeași „temă“, se raportează la aceleași valori exterioare, formal, teritoriului artei. *Păsările* lui Al. Ivasiuc, *Galeria cu viță sălbatică* a lui C. Țoiu, *Caloianul* lui I. Lăncrănjan etc sau *Iluminări* a aceluiași Ivasiuc, *Orgolii,* a lui A. Buzura ș.a.m.d. se reclamă de la aceleași valori umane și de la aceleași perspective sociale pe care acestea le impun, fără ca subsumarea efectuată de noi să le confere automat valoarea și aceeași valoare. Ordinea axiologică dinamică a culturii face ca opere ce apăreau conștiinței ca „expresie a ceva“ să nu

mai fie numai „expresie a ceva“ în măsura în care sînt realizate artistic. *Psalmii* lui Dosoftei, de care vorbeam, nu ne mai apar numai ca expresii ale trăirilor biblice ale regelui David, ci ca forme poetice, exprimînd ceva, dar exprimînd concomitent mai mult decît acel ceva, prin construcția formală propriu-zisă. Gîndirea estetică sistematică își găsește aici punctul de sprijin : genurile artistice ireductibile între ele, curentele succesive sau paralele în cadrul aceluiași gen au un singur numitor comun : arta însăși. Poate de aceea marile estetici clasice ajungeau, atunci cînd își propuneau să surprindă valoarea estetică, la o perspectivă unică asupra artei, descriind-o, în genere. Această reducere nu este însă acceptabilă în perspectiva valorilor artei. Dincolo de faptul că opera era subsumată schemei generale, modelului abstract al artei, se urmărea întotdeauna imaginea realității reflectate, acel ceva de după operă, el însuși „predeterminat“ într-un sens sau altul.

Deschiderea tehnică şi tematică a artei moderne implică o cuprindere flexibilă şi pluralistă a operelor, o perspectivă tehnică antireducţionistă. S-a subliniat deja că există o ordine specifică a operelor de artă. Estetica fenomenologică a realizat un cîştig cert demonstrînd articulaţiile planurilor operei, ale „straturilor“ ei ca şi modul în care se realizează actul estetic al receptării. Analiza informaţională a relevat ea însăși aspecte esenţiale ale modului în care se descifrează un mesaj estetic, cu limitele pe care le-am văzut. Am discutat însă deja imposibilitatea recunoașterii valorii unei opere prin reducerea ei la o categorie, singularitatea unui act în fața unui fenomen viu, autentic, suficient siesi. Așa cum formalismul pierde realitatea concretă, „neregulată și individuală“ a operei, reducîndu-i complexitatea la schema goală a structurii, formei, sistemului, așa cum esteticile informaționale pulverizează opera în explicarea științifică a raporturilor legate de „cod și rețea“, așa cum estetica

fenomenologică tinde să găsească acei perimetri exteriori, apriorici, ai valorii operei, tot așa, după fiecare din aceste posibile atitudini față de ea, opera se regăsește în fața noastră, unică, indivizibilă, vie, de fiecare dată mai bogată, mai tainică. Nici bogăția raporturilor pe care le analizează estetica conținutului, sau cea fenomenologică, nici precizia schematică a structuralismului sau rigoarea esteticilor informaționale nu reușesc să epuizeze fenomenul, ultimele eșuînd în nedeterminare estetică, neacoperind total opera, schematizînd-o și detașîndu-se de ea prin indiferența schemei, primele reducînd-o la „altceva" predeterminant, extrăgînd-o din ea însăși pentru a o plasa în afara ei.

Departe de noi — am mai spus-o — gîndul de a condamna orice doctrină estetică ce apelează vrînd-nevrînd la „gîndirea generalizatoare" în favoarea unei exclusive „retrăiri individuale" a operei de artă. Dar, dacă am conchis că istoria artei este istoria operelor (a operelor recunoscute ca valoare), atunci ne putem întreba în ce măsură estetica ne poate servi la recunoașterea și afirmarea valorilor unor produse artistice, în ce măsură deci, estetica propune și certifică valori ? Dificultatea insurmontabilă a întrebării este relevantă : aproape niciodată estetica nu a descoperit o valoare, aproape întotdeauna criteriile estetice propuse au fost infirmate de vitalitatea rebelă a unei opere noi. Unicatul nu poate fi „legiferat", orice „lege" putîndu-se aplica — s-a arătat — la fel de bine și la opere majore ca și la copiile lor academiste. Soluția contactului concret cu totalitatea complexă a operei în unicitatea ei nu este nici ea valabilă : ceea ce am spune despre operă nu se mai poate ridica la perspectiva precisă, „legică", a fenomenului în ansamblu, valoarea gîndită în parametrii unei definiții acceptabile ca obiectivă apărînd ea însăși ca indecisă. S-a apelat de aceea la medierea criticii, ca modalitate de aproximare conceptuală a „trăirii" valorii, pentru a justifica ulterior generalizările esteticii. Nu e greu de observat apariția unui

cerc vicios : estetica apelează la critică pentru a realiza „modelul", pentru a „legifera" ; critica apelează la estetică pentru a emite judecăți de valoare, pentru a confrunta o operă vie cu un „model". *) Esteticianul este obligat de aceea să facă, uneori — și nu întotdeauna cu succes — muncă de critic, pentru a putea depăși îngrădirile impuse de specializarea lui, specializare pe care arta nu i-o poate recunoaște. Teoretician, „el se străduiește să corecteze teoria prin practică, legitățile prin «inefabil», sau cel puțin să însumeze cît mai multe legități din cele mai diverse științe și metodologii științifice, pentru a se conforma obiectului său sintetic printr-un punct de vedere cît mai apropiat totalității". Ion Ianoși a definit fericit posibilitățile acestuia : „Va accepta [...] antinomia fundamentală pe care, oricum, n-o poate eluda și care se reduce la obligația de a *abstractiza concretul,* pentru un timp măcar, de a extrage *esențele* domeniului în care nu contează decît *fenomenele,* de a aproxima *repetabilitatea irepetabilului.*" [2] Problema care rămîne este însă alta : care modalitate de a „astractiza concretul", care formulă de a sezisa „repetabilitatea irepetabilului" ne permite în maniera cea mai sigură, să surprindem, dacă nu să definim, valoarea unei opere vii și, totodată, să o plasăm în contextul celorlalte opere, să-i demonstrăm cu alte cuvinte apartenența la complexul domeniu al artei ?

Pentru esteticieni, modalitatea de abordare a operei a fost întotdeauna determinantă. Întotdeauna s-a pornit însă

---

*) Nu ne referim aici la nuanțele pe care critica însăși le capătă în devenirea ei. Numai în genere putem spune că această relație este valabilă. Așa cum există curente critice care se reclamă de la anume teorii estetice, există și școli ce își refuză ascendentul estetic (dacă nu cumva refuzul este el însuși o afirmare a acestuia). Astfel, așa numita critică „impresionistă" poate să pară, prin libertatea pe care o permite criticului în raport cu una și aceeași operă, în timp, sau cu opere asemănătoare concomitent, ruptă de orice doctrină estetică, cu pretenții generalizatoare. Problema este însă mult mai complicată și solicită o discuție mai aprofundată decît ne-o putem permite deocamdată.



de la întrebarea : de ce cutare creaţie este sau nu operă de artă, care sînt criteriile prin care o alăturăm sau o eliminăm din ordinea celorlalte opere ? S-a acceptat — după cum am văzut — criteriul frumuseţii drept cale de acces în ordinea artei şi, în această ordine, drept cale de acces spre valoare. Dar criteriul frumuseţii este imposibil de definit şi aplicat cînd ne raportăm la operele artei moderne şi este imposibil de justificat drept criteriu axiologic atunci cînd ne raportăm la artă, în genere, dată fiind multitudinea de semnificaţii pe care le capătă, odată cu succesiunea diferitelor curente (frumuseţea clasică este un stil, dar şi stilul romantic are frumuseţe, o frumuseţe deosebită, pe care maniera de creaţie, tehnica şi climatul general al judecăţii de valoare o specifică). Interesant este, din această perspectivă, punctul de vedere al gînditorului neokantian Conrad Fiedler, care, prin principiul său, al producerii realităţii, în artă, se vădeşte a fi precursorul multor concepţii estetice moderne, de la Croce la Lukács. Pentru Fiedler producerea realităţii în artă depăşeşte ca principiu şi echilibrează atît de discutata opoziţie între principiul imitaţiei şi cel al transformării realităţii în artă. „Radicalismul lui Fiedler — arată N. Tertulian —, în disocierea puterii configurative de toate celelalte energii sufleteşti, viaţa afectivă ca şi activitatea intelectivă fiind considerate neutralizate şi suprimate în actul «purei vizualităţi», a contribuit desigur la puternica audienţă a ideilor sale, el fiind privit drept unul din părinţii moderni ai autonomiei esteticului : orice afirmaţii cu caracter sentimental, reflexiv, filozofic asupra artei nu ar putea decît să-i altereze esenţa, accesul la ea fiind deschis celor foarte puţini care se pot transpune în imperiul purei vizualităţi" (cf. „Über den Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit" în *Schriften zur Kunst* I). [3] Excluzînd reflecţia şi intuiţia, Fiedler exacerbează (ca o reacţie antiestetică în ultimă instanţă) activitatea configurativă a artei, respingînd, cum susţine W. Hofmann în lucrarea citată, stăpînirea formală a realităţii, marcînd „un drum al pătrunderii elementelor creatoare în natură, pătrundere al cărui rezultat este o înţe-

legere a legilor și necesităților ei".[4] Artistul devine un cunoscător al forțelor desfășurate în natură, cu care se află într-un fel de uniune *(unio mistica)*. Mutarea accentului de la cercetarea operei și condițiilor ei, la cercetarea producerii, în care elementul permanent este numai „forma" pe care realul o ia prin noi ; arta începînd acolo unde „încetează contemplarea", permite depășirea inconvenientelor pe care un sistem categorial estetic ni le ridică în analiza fenomenului artistic. Dispensînd „satisfacția metaforică internă" de „obligația" reproducerii și idealizării, Fiedler ajunge la concluzia (sintetizată de Hofmann) că : „...de îndată ce activitatea artistică și-a dedus sintaxa și necesitatea ei internă, ea este condusă în așa măsură spre cultivarea mijloacelor sale de exprimare și înțelegerea legilor formale ale acestora, încît — ocupată cu sine însăși — se poate pierde legătura cu lumea percepției, mai ales că această legătură nu este una primară, ci numai secundară". Activitatea artistică duce astfel la ceva cu totul nou, o realitate nouă, în producerea căreia mijloacele formale de care dispune artistul joacă un rol esențial „Modelarea liberă este deci — totuși — limitată de posibilitățile limitate ale limbajului ei simbolic."[5] Cum artistul nu poate reproduce nici ceea ce vede și nici ceea ce simte, el realizează în creație o experiență nouă, opera fiind o „lărgire a experienței". Reacția în lanț — nu întotdeauna conștientizată și niciodată total conștientizată — a suferințelor, hotărîrilor, satisfacțiilor etc, ce însoțește actul creator, este marcată de incapacitatea artistului de a-și realiza deplin intențiile în operă, dînd astfel dimensiunea coeficientului artistic personal al operei lui. Mai marcantă pentru mutațiile survenite în pictură la începutul secolului XX, concepția fiedleriană este oarecum sugestivă și pentru destinul artei în genere. Dacă se recunoaște că arta operează cu semne artificiale, adică dacă se recunoaște că artistul nu poate acoperi prin opera sa integral „ceea ce a văzut sau a perceput", imitarea, „mimesisul" pierzîndu-și aura imperială în artă, „are loc schimbarea de direcție spre simbol, spre cultivarea conștientă a feluri-

lor de creație care refuză să dubleze imaginea exterioară a fenotipului și care, în sens figurat, produce ceea ce teoria artei medievale definea drept o copie neasemănătoare, o *imago dissimilis*" [6]. Fiedler opune noțiunii de ideal absolut al frumosului evidența stilurilor și artelor particulare. Simțurile și facultățile sensibile ale omului condiționează existența acestor arte. Ideea preeminenței activități artistice specializate și a discontinuității sferei estetice față de o idee generică a artei va avea rezonanțe multiple în esteticile moderne, făcînd posibilă, cu rezervele de rigoare, explicarea mutațiilor pe care actele creației și, implicit, receptării le suferă în arta contemporană. Consecința imediată a teoriei *Kunstwissenschaft*-ului ar fi însă ruperea fenomenului artistic de cel estetic prin neînțelegerea „trădării necesare" (cum a formulat I. Ianoși misiunea esteticii), estetica devenind astfel neesențială pentru artă — ceea ce, trebuie recunoscut, implică și pierderea preocupărilor pentru definirea, în genere, a valorii — în locul ei „știința artei" propunînd o descriere obiectivă a fenomenului producerii artei. De aceea, chiar dacă unele aspecte ale „producției" artistice au fost însușite de teorii estetice contemporane (am numit deja pe Croce și Lukács sau, mai nou, pe W. Hofmann), elementul critic al „științei artei" rezidă în teoria „dezinteresării", amendată de altfel de către teoriile amintite ca și de experiența însăși. Lăsînd deoparte faptul că „dezinteresul" poate fi aplicat la o sferă mult mai largă de obiecte fără ca să le confere neapărat statutul de obiecte estetice, trebuie să recunoaștem că accentul pus pe autonomia formelor estetice, atît de caracteristic artei moderne, este un pas înainte în explicarea specificului artei, acceptînd însă, evident, interesul (ce nu se confundă cu cel practic) pentru forme, adică pentru frumos, (cum am spune preluînd sugestia kantiană a relației frumos-formă). Tot așa cum importantă este pentru înțelegerea cuprinzătoare a artei, referința la artistul ce „produce", creează, dar și aici trebuie subliniat că însăși creația este situată istoric și social și că circumscrierea valorii ei nu se poate face fără perspectiva „contextului"

creației. O pastișă literară, un „colaj“ chiar, este condamnat înainte de a se produce (în ciuda structurii sale care poate fi aceeași cu a operei originale, cum s-a subliniat), pentru că nu rezistă exigențelor fundamentate în natura creatoare a fenomenului artei. Și aceasta pentru că deși opera este și structură sau, mai întîi structură, ea nu este numai atît : ea este creație. Ceea ce un emul stănescian ar putea face copiindu-l pe Nichita Stănescu poate fi, la un moment dat, mai bun decît un poem al acestuia. Tot așa, poate că ce au făcut „urmașii“ lui Ioan Alexandru față de opera acestuia este uneori mai reușit. Dar „efectele“ scoase din limbajul lucrărilor lui sau ale lui Nichita Stănescu nu au, în ultimă instanță, nici o valoare pentru că nu au statutul creației. Nu îl recunoaștem în pastișorul lui Nichita Stănescu, oricît de „originală“ ar fi pastișa, decît pe Nichita Stănescu. Ceea ce înseamnă că opera va face apel întotdeauna la instituirea unei valori și mai înseamnă că pentru instituirea ei, ca și pentru recunoașterea ei, trebuie să ținem cont de un complex de factori, mergînd de la condițiile psihologice și tehnice ale creației, la structura și mecanismul receptării structurii operei, pînă la fundamentul sociologic al „producerii“ și recunoașterii obiectului estetic.

Este valabil și semnificativ ceea ce scria L. Blaga în *Ființa istorică,* cu nuanțările de rigoare, pentru înțelegerea rolului istoriei și al epocii în instaurarea valorii în artă : „Viața pur *psihologică* a unui individ uman bunăoară este plină de referințe axiologice ; ea se leagă de «valori», dar atari momente psihologice nu au totdeauna și o «demnitate»*istorică*. Iată un moment psihologic care, deși legat de o «valoare», nu devine totuși prin aceasta un moment de demnitate *istorică*. Un admirabil peisaj natural, de exemplu o priveliște carpatină, poate să stîrnească într-un individ oarecare o stare intensă, de extaziere, ce-și găsește expresia într-o apreciere estetică. Nu prea înțelegem totuși cum ar putea deveni acest moment psihologic-spiritual, în sine și prin sine un moment «istoric». Un asemenea moment poate deveni «istoric» numai cu condiția că în contextul său apar și

alte momente, cu totul aparte. Momentul psihologic datorită căruia un poet român scrie o poezie de substanţă sublimată, o poezie pentru care peisajul carpatin a servit drept material ocazional de transfigurare artistic-creatoare poate fi un moment «istoric»". [7] Şi aceasta pentru că obiectivarea estetică în natură se realizează în indiferenţa naturii, care nu este nici frumoasă, nici urîtă, ci naturală, în timp ce opera de artă poartă amprenta omenescului şi se supune ierarhiei acestuia. Iată de ce nu putem rupe esteticul de artă, nu îl putem defini numai ca o simplă proprietate a acestuia. Esteticul este însuşi elementul esenţial, fundamentul valorii, fără el arta neputînd fi concepută. Iar arta modernă, departe de a-l exclude prin aşa-zisa ei deschidere în raport cu publicul său, prin conversiunea tot mai evidentă spre sine (ce pare a duce pînă la auto-epuizare), ne apare dimpotrivă ca reclamînd într-o măsură şi mai largă estetizarea ca tentativă de valoare. Opera de artă se relevă a fi o formă al cărui ţel este „eficacitatea" estetică. Distincţia formă-conţinut, atît de dezbătută în esteticile clasice, va căpăta o cu totul altă semnificaţie. Pentru că, în arta actuală, indiferent de intenţia ce se ascunde în spatele operei realizate, opera de artă se relevă în primul rînd ca realitate estetică, intenţia ce orientează spre ea fiindu-i extrinsecă. Nu drama intelectualului de provincie ce se ratează descoperind „mari adevăruri" filozofice ne interesează în romanul *Bunavestire* al lui N. Breban, ci modul în care această „dramă" devine o relaţie a operei cuprinsă în fiinţa sa estetică, ce o ridică la o *formă* în care închidem mai mult decît atît. Ceea ce, de fapt, confirmă că relaţia operei cu realitatea este mai complexă decît ar gîndi adepţii unei determinări mecanice ai „reflectării", gîndite pînă la urmă ca analogon, ca imitaţie.

*

Ştiinţa artei separa esteticul de artistic. Dacă identificarea dogmatică pe care diversele curente estetice o făceau între valoare şi frumos (un „frumos", cu fiecare doctrină constituită, altul) nu este acceptabilă, nici „de-

zinteresarea" nu poate fi acceptată. Marile estetici clasice opuneau atitudinea estetică satisfacţiei interesate pe care ne-o produc bunurile, lucrurile agreabile. Ceea ce Kant definea drept satisfacţie dezinteresată, ceea ce Schopenhauer definea drept eliberarea de voinţă, era o încercare de a cuprinde frumosul, gîndit ca o plăcere pură, în afara şi deasupra oricărui interes. Nici Sartre, atunci cînd conchide în *L'imaginaire* că trecerea de la „visul provocat", care este contemplarea estetică, la real, „este o autentică deşteptare"[8], nu pare a se îndepărta foarte mult de o asemenea perspectivă. Dificultatea „considerabilă" a acestei treceri este premisa susţinerii suficienţei de sine a esteticului.

Niciodată însă arta nu a ignorat realitatea complexă pe care viaţa socială o relevă. Nietzsche avea dreptate atunci cînd se opunea acceptării noţiunii de dezinteres în artă. Putem adopta o atitudine dezinteresată într-o mulţime de probleme, fără ca prin aceasta să le conferim nobleţea obiectelor estetice. Fenomenologia susţine cu justeţe realitatea particulară a obiectului estetic, pe care experienţa ni-l relevă. Şi experienţa estetică se vădeşte a fi ea însăşi o experienţă particularizînd un interes deosebit : interesul pentru o formă semnificativă, unică, în complexitatea determinărilor ei interne şi externe. Ceea ce implică reîntoarcerea la opera de artă şi la analiza modului său de a fi.

Opera presupune, dacă acceptăm preluarea unei idei a lui N. Hartmann, realizarea şi de-realizarea, şi numai în condiţiile împlinirii sale structurale putem vorbi de un adevăr al său ca adevăr imanent, subordonat valorii estetice. Numai realizată dimensiunea specific estetică prin modelarea artistică putem vorbi de interesul particular pe care experienţa ni-l relevă asupra obiectului său, ce se structurează şi structurează (totdeauna printr-un raport subtil la alte valori) o valoare specifică, concretizată de o perspectivă ce indică un adevăr : adevărul perspectivei înseşi, reale sau ideale. Se va pune în acest caz însă, încă o dată, problema recunoaşterii ei drept creaţie, o

creaţie plecînd de la realitate determinată doar în ultimă instanţă şi care îi oferă un plan de valori ce vor fi reflectate nemecanic, printr-o dialectică aparte, depinzînd, cum a spus-o deja G. Lukács, în mod decisiv, de constituţia subiectului. Şi chiar dacă nu putem gîndi tot atît de tranşant ca filozoful maghiar, că reflectarea estetică este „o reproducere" (termenul putînd fi însă acceptat cu o semnificaţie mai largă), trebuie să fim de acord cu el atunci cînd afirmă că: „Un drum lung şi întortochiat duce, aşadar, de la experienţele preartistice ale creatorului, de acolo de unde viaţa adresează artei întrebările şi cerinţele ei, pînă la starea ulterioară a receptivităţii, în care, ceea ce a fost cucerit prin reflectarea estetică a realităţii, prin plăsmuirea artistică, se revarsă din nou în viaţa oamenilor". Pentru că „Viaţa oamenilor, ca punct iniţial şi final al acestui circuit, este deci întemeiată pe esenţa transformării estetice a în-sinelui într-un pentru-noi. Obiectivitatea în-sinelui se arată în faptul că nu întotdeauna prezenţa sau absenţa efectului determină valoarea operei. Dar abia prin realizarea practică a efectului, ceea ce este estetic în «în-sine» poate intra în drepturile sale. Căci arta, cum am stabilit în repetate rînduri, nu este pur şi simplu conştiinţa oamenilor despre ceva care există independent de ea." [9]

Experienţa estetică este deci acel dialog între o conştiinţă şi obiectul său, dar un obiect care, realizîndu-se prin „modul de a fi antropocentric al reflectării estetice" (Lukács), face ca dialogul să devină în cadrul artei o descoperire a omului de către om, o recunoaştere omenească a capacităţii de plăsmuire, de creaţie a omului.

*

Esteticul este, în cazul lui G. Lukács, rezultatul unei desprinderi accentuate succesiv de sincretismul originar al activităţii spiritului. Numai în urma defrişării treptate a esteticului din multitudinea activităţilor spirituale originare putem explica arta, în genere, şi rolul ei în devenirea spiritului uman. Arta modernă ne poate servi din această perspectivă, într-o relaţie inversă, ca „cheie

pentru anatomia" fenomenului la originea sa. Sondajul — retro, dacă vrem — al genezei „pre-istorice" a activităţii estetice („o adevărată arheologie a simţului estetic", cum conchide N. Tertulian), are ca finalitate înţelegerea mai exactă, cuprinderea mai precisă a fenomenului modern în cele mai intime articulaţii ale lui. „Utilizarea riguroasă a principiului : există o corelaţie necesară între structură şi funcţie, între proprietăţile unei activităţi spirituale şi apariţia ei pe o treaptă determinată a scării istorice — scrie acelaşi exeget —, îi îngăduie lui Lukács să trateze după o metodă contrapunctică şi simfonică articularea artei ca formă autonomă din sincretismul cu celelalte forme spirituale. Proprietăţile constitutive ale artei şi esteticului capătă, într-o asemenea perspectivă verticală, un alt relief şi o altă adîncime, dobîndesc un coeficient de necesitate, pe care analizele strict epistemologice ale idealismului filozofic erau departe de a li-l asigura". [10]

Desigur, G. Lukács nu-şi propune (cel puţin în partea realizată din impresionanta *Estetica*), un demers cuprinzător şi riguros al operei producătoare de valoare (de valoare specifică), ci, în linia formaţiei sale, o analiză categorială îndeajuns de suplă şi riguroasă pentru descrierea posibilităţii de apariţie şi producere a fenomenului. Supleţea analizei sistematice şi categoriale nu poate fi realizată însă fără concomitenta prezenţă a unei perspective istorice. Procedînd la suspendarea legăturii nemijlocite a produselor estetice cu viaţa practică, esteticianul va ajunge la stabilirea autonomiei esteticului. Dezvoltarea autonomă a formelor analogice de interpretare a fenomenelor va constitui în evoluţia spiritului umanităţii sursa reflectărilor antropomorfizante ale lumii, esenţa activităţii specific estetice a omului. Eliberarea progresivă de imperativele vieţii cotidiene, practice, concomitent cu rolul accentuat al formelor dezantropomorfizante creează şi nevoia raportării la realitate în sensul conformării ei cu aspiraţiile umane, ele însele cristalizate în timp de la cele de tip magic sau religios, pînă la cele de tip artistic. Epurarea modurilor de concretizare a

acestei nevoi de practicitatea imanentă originar dă acestora semnificaţie pur umană cu valoare de „relativă generalitate". Rolul muncii — în sens generic, cum apărea la Marx — al travaliului, în împlinirea de sine a omului devine, este, major pentru fundamentarea explicaţiei. Activitatea estetică este o desprindere treptată de activitate utilitară, stabilindu-se astfel o ordine a priorităţilor istorice. Ritmul în procesul muncii impune un „reflex subiectiv" ce constă în „consolidarea auto-conştiinţei", într-un sentiment de plăcere şi bucurie ce potenţează actul de care — în timp — se va desprinde, autonomizîndu-se. Potenţarea ulterioară a sentimentelor în reprezentările antropomorfizante de natură magic-religioasă îşi au fundamentul în această autonomizare Ritmurile primesc treptat un sens imanent, o putere nemijlocit emoţională, fiind utilizate în alte contexte decît cele originare. Rolul evocativ, iniţial secundar, devine dominant, transformîndu-se într-o modalitate autonomă de reflectare a realităţii, căpătînd, cu alte cuvinte, o dimensiune specific teleologică, scopul fiind evocarea ca atare. Desigur, va susţine Lukács, derivaţia nu este directă, efortul spiritului de eliberare treptată din chinga practicilor magic-religioase jucînd un rol deosebit. Omul se va putea astfel regăsi pe sine, esteticizarea ritmului fiind o cale spre „situare — în centru" a lui. Sînt recuzate din această direcţie cunoscutele teze kantiene din *Critica puterii de judecare,* asupra dezinteresării din principiu a plăcerii estetice, activitatea estetică apărînd ca rezultat al unui complex proces istoric şi nu drept facultate autonomă a spiritului. Separaţiile kantiene între util şi frumos (frumosul fiind ceea ce place „fără concept"), devin relative, geneza esteticului subliniind dimpotrivă întrepătrunderea lor originară. Funcţia evocativă a ritmului sau ornamentului este dobîndită treptat, pe măsura dobîndirii auto-conştiinţei, adică pe măsura realizării posibilităţii de conformitate a conştiinţei cu lumea şi a ei cu sine însăşi, după cum observă N. Tertulian.[11] Este posibilă abia acum realizarea a ceea ce fenomenologii numeau imparantezarea lumii reale, a in-

tereselor practice ce ne leagă de ea, depășirea dimensiunilor praxiologice ale vieții cotidiene și dobîndirea acelui aspect așa-zis dezinteresat al plăcerii estetice. „De-realizarea“ înseamnă și o concentrare a conștiinței asupra obiectului său (detașat de contextul empirico-pragmatic) și o analiză a reflexului său în conștiință, care îl ridică la dimensiunea lumii umane. Concluziile kantiene ca și, dealtfel, variantele fenomenologice sînt acum reluate, dar din cu totul altă perspectivă. Intenționalitatea estetică, proprie artei în genere, este ea însăși un rezultat al dezvoltării sociale. De aceea (afirmația se impune logic), în centrul oricărei teorii estetice trebuie situat conceptul de activitate estetică și nu cel de frumos, ce reprezintă particularizarea acesteia. Magistrala demonstrație a determinărilor istorice ce duc la trăsăturile abstracte și lipsite de cosmicitate ale ornamenticii este exemplificatoare în acest sens.

Lukács se apropie astfel de cuprinderea, în esență, a fenomenului estetic. Dar, departe de a ajunge la acea „neutralitate axiologică“ pe care o urmăreau reprezentanții fenomenologiei prin ruperea oricăror relații ale obiectului estetic, constituit ca o „realitate autarhică și autotelică“, cu lumea, el demonstrează legăturile sale genetice cu aceasta. Arta nu mai reprezintă în acest caz nici ceea ce M. Dufrenne numea nostalgia reîntoarcerii la Natură, fiind, dimpotrivă, o îndepărtare de ea, pe măsura realizării în timp a acelei „situări — în centru“ a omului.

Nu înseamnă însă că esteticianul marxist va ajunge la o viziune „sociologică“ în sensul dat de Lucien Goldmann *(Sociologia literaturii)*, Robert Escarpit *(Literar și social)* sau Galvano della Volpe *(Critica gustului)* care conchid dependența (absolută uneori) a esteticului de viața economică sau de un anume „weltanschauung“ ce se regăsește riguros structurat în „lumea imaginară“ a operei. Pentru Goldmann, creația literară are un „caracter colectiv“ care este „provenit din faptul că *structurile* universului operei sînt homologii ale structurilor



mentale ale anumitor grupuri sociale sau se află în relaţie inteligibilă cu ele". [12] Lukács va demonstra dependenţa *genetică* de social a esteticului, analizîndu-l în devenirea lui, devenire ce duce la o stabilitate a categoriilor acestuia, „explicată prin stabilitatea *funcţiilor* lor în economia vieţii şi spiritului" [13]. Aspirînd la definirea unei „esenţe stabile" a esteticului (ca şi fenomenologii), el va combate un „Historism excesiv" (ceea ce poate explica totuşi o anume opacitate faţă de dinamica artei moderne), subliniind că istoricul este conţinut lăuntric în structura fenomenului estetic. Arta va fi de aceea fundată social pentru că este expresia „conştiinţei de sine" a umanităţii care, la nivelul construcţiei operei se concretizează în intenţiile sociale şi subiective ale creatorului, dar se va realiza, de aceea, şi ca valoare estetică obiectivă. „Cu toate că este foarte puternic influenţată de tendinţele obiective şi subiective ale epocii, arta nu poate renunţa, dacă nu vrea să se desfiinţeze singură, la umanismul ei universalist, la baza căruia pot sta, fireşte, şi opţiuni cu cel mai ascuţit caracter de clasă. Adică, neavînd grijă decît e de largă şi de adîncă această influenţă, ci, dimpotrivă, aderînd la ele, ducîndu-le mai departe, criticîndu-le etc, arta lărgeşte cercul gîndirilor şi sentimentelor oamenilor, aducînd la suprafaţa capacităţii de trăire, dînd oamenilor posibilitatea de a trăi tot ceea ce este cuprins obiectiv într-o situaţie istorică." [14] Punctul de vedere structural este unit cu cel genetic printr-o serie de meditaţii complexe, „un sistem capilar de relaţii ramificat la nesfîrşit" care le transformă pe ambele.

Analiza conceptului de mimesis relevă caracterul său anti-naturalist, evocarea impunîndu-se treptat (prin modalităţi specifice de încorporare a esenţialului în reprezentare), ca o evocare dirijată, avînd originar o determinare „din afară" (dată de finalitatea magicului). Extinsă, această „dirijare" va fi caracteristică pentru artă, gîndită ca rezultat al unei „tensiuni specifice" între subiectivitate şi obiectivitate. Lukács va sublinia implicit că arta

modernă va accentua această tensiune, acele forme ce îşi afirmă autonomia absolută fiind, după el, condamnate (chiar dacă pot fi explicate). „Fetişizarea mediului înconjurător omenesc sub forma unui «sistem» iraţional de forţe absurd-antiumane, fetişizarea interiorităţii omeneşti în chipul unei monade închisă în sine ermetic şi fără ferestre, a cărei exteriorizare va fi în mod necesar înţeleasă greşit de către ceilalţi oameni şi care nici ea nu poate pricepe nici una din exteriorizările celorlalţi oameni, toate acestea sărăcesc conţinutul operei de artă, îi alterează forma într-o mare măsură, încît devine cu neputinţă de a reproduce în ea chiar şi modelul, realitatea care le-a generat, adică de a exprima artistic duşmănia faţă de om a capitalismului actual, a absurdităţii totale a vieţii omeneşti, căci după cum în realitatea socială obiectivă omul nu se poate însingura decît în societate, tot astfel chiar şi neputinţa concretă de a exprima o stare sufletească presupune obiectiv relaţia normală dintre interior şi exterior, chiar dacă ea, în cazul dat, este profund alterată. Aceasta deosebeşte, de exemplu, *Procesul* lui Kafka, de *Molloy* a lui Beckett ; la primul, incognito-ul absolut al omului particular apare ca o anomalie revoltătoare a existenţei omeneşti, aşadar — chiar dacă negativ — este înfăţişat totuşi în perspectiva destinului generic-uman, pe cînd ultimul se instalează în particularitatea absolutizată fetişist.“ [15] Ne-am permis reproducerea acestui lung citat pentru a verifica încă o dată o afirmaţie anterioară asupra esteticilor, în genere, ce se construiesc indiferent de viziunea propusă, pe opere deja realizate. Nici teoria lukács-iană nu reuşeşte, în ciuda cuceririlor ei teoretice, capitale, să fie mai riguroasă atunci cînd este plasată în planul operelor. Desigur, protestul teoretic-fundamental al esteticianului împotriva unui conţinut vidat de sens sau a unei „acceptări necritice a imediatităţii“ poate fi justificat, o concretizare pripită, mai ales cînd sînt puse în discuţie opere contemporane, putînd deservi însă metodei în ansamblu, istoricitatea fenomenului presupunînd ea însăşi o anume perioadă de decantare a perenităţii dincolo de modă. Ni

se pare acceptabilă — din acest punct de vedere — concluzia lui Th. W. Adorno [16] că Lukács nu ţine seama de funcţia critică pe care o exercită asupra materiei „legea formei", neputînd astfel sesiza metamorfoza sui-generis la care este supusă materia în procesul creaţiei prin mediaţia specifică a subiectivităţii estetice. *) Vom avea oricum posibilitatea să revenim asupra acestei probleme. Ceea ce ne interesează, deocamdată, este relevarea subtilei demonstraţii lukács-iene a „sintezei imposibile" între geneză şi structură, a unităţii istorice între „relativa a-practicitate" a fenomenului şi fundamentul său practic originar. Realizarea funcţiei magice a evocării mimetice presupune îndepărtarea de practicitatea vieţii cotidiene şi convertirea conştiinţei spre sine însăşi. „Conversiunea

---

*) Ştefan Morawski sesizează în articolul „Trei note despre Lukács" din lucrarea *Marxismul şi estetica,* că: „Argumentările lui Lukács sună convingător dacă sînt aplicate la tendinţele filozofice ale acestor artişti (de avangardă — n.n.), dar cad total atunci cînd iau în considerare alienarea artistică. În legătură cu aceasta, Lukács ignoră, în numele ideii de *totalitate,* forţa şi importanţa protestului şi chiar a revoltei împotriva realităţii alienate. Nici unul din marii artişti de avangardă nu s-a limitat să reprezinte relele sociale ci, prin această reprezentare, fiecare dintre ei a avut, în acelaşi timp, o poziţie contestatoare." Dîndu-i dreptate lui Adorno în critica acestuia faţă de tezele lukács-iene, el spune însă că acesta „uită să adauge că tocmai filozofia literaturii a lui Lukács este cea care ne permite să apreciem pe Kafka şi pe Joyce şi să facem o distincţie între avangarda cea mai superficială şi marii ei reprezentanţi, a căror operă este pătrunsă de o fascinaţie umanistă. Adică, exigenţa lui Lukács pentru o poziţie critică şi nonalienată a artistului ar putea fi considerată ca o soluţie mai bună în abordarea avangardei decît acea opoziţie seacă şi decisă a artiştilor care reacţionează printr-un «da» sau «nu» la lumea care-i înconjoară. Antinomia lui Lukács se bazează pe exaltarea *substructurii filozofice* (s.n.), a operei de artă în contradicţie cu caracteristicile ei inerente şi specifice şi, mai mult, se bazează pe înţelegerea acelui *Befreiungskampf* artistic în forma unei nostalgii, implicite sau explicite, a acelui *a trebui să fii* în epoca *Intermundium* (Între două lumi — epocă tranzitorie de transformări revoluţionare)" [17]. Ulterior, autorul îşi va modifica poziţiile, după cum o spune în „subsolul" de la începutul articolului, în esenţă însă perspectiva sa fiind destul de apropiată de noi.

teleologică" se produce de îndată ce evenimentele evocate devin figurare a sentimentelor exprimate. Evocarea substituie manifestarea psihică directă în contactul deschis cu evenimentele reale şi, de asemenea, înseşi evenimentele. Abia acum, cînd scopul evocării este evocarea ca atare, putem spune că plăsmuirea devine creaţie artistică şi activitatea, avînd acest „principiu autonom", activitate estetică, în sensul cel mai larg al termenului. Mimesisul evocativ nu va fi, din acest punct de vedere, un analogon al realităţii, cum s-ar putea crede.

Discuţia asupra mimesisului decorativ şi ilustrativ ne confirmă această idee. Desfăşurarea în „mediul omogen" al simţurilor umane a „lumii" evocate prin mimesis este un proces unitar, neputîndu-se privi separat planul de suprafaţă şi planul profund al operei. Conţinutul ilustrativ se relevă ca estetic numai atunci cînd este perceput cu nuanţele evocative pe care „filtrul" artistului i-l dă. Lukács deschide astfel posibilitatea includerii valorilor „de semnificaţie" ale unei opere în valoarea ei estetică construită în unele doctrine exclusiv pe jocul aspectelor sensibile. Depăşind şi interpretările ideologiste, el ajunge la sugestia pe care o găsim extrem de fructuoasă că (aşa cum sintetizează N. Tertulian): „«Conţinutul» sau materia iconografică este văzută de Lukács ca un cîmp sau spaţiu de joc (Spielraum), exprimînd, în generalitatea lui, «comanda socială», din care însă artistul urmează să individualizeze conţinutul prin definiţie particular al operei sale."[18] În acelaşi sens, pe marginea unei alte lucrări a esteticianului maghiar, *Prolegomene la o estetică marxistă,* G. Morpurgo-Tagliabue va observa că G. Lukács a sesizat că pentru a putea vorbi de opera de artă, conţinutul estetic ilustrativ nu este suficient, elaborarea formală fiind din perspectiva valorii decisivă: „Aşadar, dincolo de conţinutul *practic* sau *teoretic,* există un conţinut *estetic* (acea concentrare în detaliul tipic cu care am făcut cunoştinţă), care nu este încă artă şi, dincolo de estetic, mai există *o elaborare formală,* «funcţia decisivă, autonomă, de perfecţionare pe care o are

forma în operă» : şi care numai ea face arta..."[19] Într-adevăr, Lukács scrie în lucrarea amintită că forma singură „dă viaţă unui adevăr superior, o mai mare apropiere de totalitatea şi de esenţa sa"; ceea ce îl face să ajungă la concluzia că : „Vitalitatea şi durata unei opere şi a tipurilor reprezentate de ea depind, în ultimă analiză de perfecţiunea formei artistice"[20]. Ca şi N. Tertulian, Morpurgo-Tagliabue va constata, plecînd de aici, că : „un Benedetto Croce, sau un New Critics american, n-ar fi vorbit altfel şi n-ar fi refuzat să semneze acest paragraf (§ 11 : *Il tipico, problemi della forma),* care este, totodată, un rezumat, o inovaţie şi o concluzie a lucrării (*Prolegomene...,* n. n.)". Sintetizînd însă, acelaşi exeget va sesiza că „...este interesant să vedem felul în care autorul precizează conceptul său privind funcţia formei. Aceasta este eminamente o «funcţie evocatoare». Dar această virtute evocatoare permite «reflectarea infinităţii intensive a fiecărui moment al vieţii : unitatea multiformităţii în realizarea formală este chiar reflectarea vieţii». Astfel, principiile conţinutului (dialecticitate, particularitate) se rezolvă în criteriile tradiţionale ale formalismului (unummultum) *). Am putea spune că, plecînd de la o *cognitive theory* el ajunge la o *contextualist theory*"[21]. Este dificil de înţeles — ca să preluăm o expresie a lui N. Tertulian — „simultaneitatea dublei exigenţe postulate faţă de artă : conservarea obiectivităţii lumii-în-sine prin mimesis, concomitent cu evocarea prin intermediul potenţării subiectivităţii. Rolul „emfatic" al subiectivităţii se realizează prin intermediul unui mimesis nemecanic : arta evocă realitatea în obiectivita-

---

*) Nu vom putea fi de acord cu această observaţie a lui G. Morpurgo-Tagliabue, în ciuda faptului că „Eestetica" nu abordează în detaliu problema, iar exemplele concrete ale lui G. Lukács discută — cum s-a văzut — mai ales în privinţa artei „avangardiste" din perspectiva conţinutului (acceptare critică sau necritică a „imediatităţii"). Aşa cum subliniau St. Morawski şi N. Tertulian, sugestiile lukács-iene în această direcţie sînt mult mai bogate, reducerea la un „formalism tradiţional" sărăcindu-ne viziunea ce se poate concretiza de aici.

tea ei „în conformitate“ cu integralitatea ființei umane. Adecvarea lumii la exigențele omului reprezintă vocația (antropomorfizantă) a artei. Pentru a-și realiza această vocație arta trebuie însă să se ridice la dimensiunile auto-conștiinței — adică să atingă acel plan al conștiinței, unde se produce — sub zodia integrității — purificarea de sine prin auto-cunoaștere. Relația subiectivitate-obiectivitate devine astfel cardinală în explicarea actului de creație și însușire a artei, fiind modalități net distincte de demersurile dezantropomorfizante de tip științific. În artă, relația este concretizată în două direcții consecutive : înstrăinarea subiectului în lumea obiectivă gîndită ca totalitate, pentru a se reîntoarce la sine amplificat, amprentat de aceasta. Lukács o va spune : „Cu totul alta e situația în punerea estetică. Pe de o parte, media operantă a particularității, ca individualitate anulată și de aceea conservată și în anulare, e destul de apropiată de viață (lebensnah) pentru a fi pusă într-o relație nemijlocită cu omul individual ; pe de altă parte, universalitatea conservată ca mișcare anulată, dar ca o mișcare de universalizare înalță orice individualitate deasupra caracterului ei privat, degajînd-o din legăturile și relațiile ei doar private și creînd astfel în obiectele și conexiunile configurate un regn intermediar *sui generis* care, în aparența nemijlocită a vieții, se unește organic cu devenirea spre transparență a lumii fenomenale, cu splendoarea esenței. Într-o atare particularitate ca medie, în ființa în-sine se dezvoltă obiectiv acele momente care o fac să devină semnificativă pentru genul uman.“ [22] Sugestiile hegeliene se vădesc a fi aici deosebit de fertile : esteticianul consideră că pe planul artei, dialectica alienării subiectului în obiect și a reconversiunii acestuia în sine este pe deplin valabilă. Nu vom relua aici subtilele nuanțări ce ne permit să eliminăm o aparentă confuzie (mulți exegeți au vorbit de cripto-hegelianismul lukács-ian), ceea ce ne interesează fiind a vedea în ce măsură demersul esteticianului marxist ne permite pînă la urmă o cuprindere (cel puțin aproximativă) a valorii es-

tetice. În lucrarea sa, N. Tertulian constată cu justețe că „Originalitatea gîndirii estetice finale a lui Lukács stă tocmai în a fi dezvăluit ponderea excepțională a momentului *obiectivității* în devenirea actului de creație, fără a altera sau diminua cu nimic teza despre finalitatea lui centrală : potențarea și expansiunea nelimitată a subiectivității.“ [23] Emergența subiectului în realitatea lumii fenomenale, care își pierde astfel opacitatea, permite recunoașterea operei de artă ca o lume pe care subiectivitatea estetică (universală) o cuprinde prin eliminarea contingentului. Arta va fi astfel o modalitate de revelare a lumii fenomenale și a lumii subiective, specifică, non conceptuală, particulară. Scopul ei : realizarea unei imagini a realității în funcție de mișcările subiectivității, de auto-conștiința omului.

Problema care se pune în acest contex este însă cum, acceptînd descrierea „de sus“ a fenomenului pe care o efectuează esteticianul analizat, putem distinge în perspectiva dată operele axiologic valabile de cele pe care contextul social-istoric momentan le ridică la demnitatea valorii. Am sesizat, dealtfel, că Lukács însuși ajunge, atunci cînd concretizează, să opereze distincții rigide, care îl împing la blamări pripite. În capitolul VII din primul volum al monumentalei *Estetica,* el demonstrează trecerea de la subiectivitatea particulară — în creație — la subiectivitatea estetică (cazul lui Balzac). Preluînd teza marxistă a schimbului continuu între societate și natură (Teza III asupra lui Feuerbach), Lukács va gîndi genul uman într-o continuă transformare ascendentă în care actele creatoare ale indivizilor joacă ele însele un rol. Aceste acte se realizează pe planuri sociale determinate și numai prin depășirea particularității (planului social determinat), pentru a se ridica la nivelul unei experiențe semnificative pentru conștiința de sine a genului uman, ele se vor concretiza în valori capabile să-și depășească „istoricitatea“. Dialecticitatea momentului creației (intensificarea obiectivității prin mimesis, și concomitent, accentuarea subiectivității) duce la relevarea în planul subiectivității a ceea ce este apanajul „umanității“ (în sens ge-

neral), ce devine „germenele“ acestei activităţi. Concluzia este că în măsura în care orice act creator va atinge această treaptă a „general-umanului“, fără a exclude determinările, el este propus ca valoare istoriei ce o va sancţiona.

Trebuie să accentuăm — totuşi — în final, pe importanţa categoriei de „mediu omogen“ în sens de specializare a *unui* simţ determinat de genul de artă la care se raportează. Apropiată aparent de tezele lui C. Fiedler, gîndirea lukács-iană va nuanţa şi aici, pe de o parte, conlucrarea celorlalte „medii“ la specializarea celui în cauză, accentuînd, pe de altă parte, influenţa nefastă pe care încercările de transgresare a nemijlocirii sensibile, a principiului obiectiv specific ar putea-o avea asupra realizării operei de artă. Potenţarea unui tip de sensibilitate duce concomitent la intensificarea puterilor sufleteşti, la intervenţia „integrităţii umane“ în zona specific determinată a imanenţei sensibile.

Fecundă şi paradoxală, *Estetica* lui Lukács rezolvă şi ridică concomitent o mulţime de întrebări. În primul rînd, cea a posibilităţii esteticii înseşi, concepută ca o explicaţie categorială. „Opacitatea“ esteticianului faţă de anume opere moderne ar putea să ne susţină în refuzul legitimităţii unui astfel de demers. Dar opacitatea esteticianului nu duce automat la infirmarea valorii metodei lui şi, implicit, a rezultatului teoretic general obţinut prin aceasta. În *Principii de estetică,* G. Călinescu ajungea la o concluzie mult mai clar formulată anterior de către Paul Zarifopol în lucrarea *Pentru arta literară*. În linia principiilor croceene, dar distanţîndu-se totuşi de ele, Călinescu nega posibilitatea unei legături între structura operei şi contextul social al creaţiei. Astfel, „Eminescianismul este un produs al lui Eminescu“ [24], va nota el şi pînă la un anume punct nu putem să nu fim de acord. Nu trebuie însă, de aici, să ne grăbim în blamarea efortului lukács-ian de demonstrare a mediaţiunilor subtile pe care producerea unei opere de artă le reclamă. Îndepărtarea de Natură pentru atingerea acelui a-fi-în-centru al

omului, se produce treptat, şi geneza va demonstra continua determinare pe care ridicarea la cuprinderea conştiinţei-de-sine-a-genului-uman o exercită dialectic asupra creaţiei. Influenţa vieţii cotidiene îşi are aici rolul său, deloc neglijabil, nu însă atît de evident cum ar vrea-o adepţii unui sociologism estetic. O altă primejdie pare însă a apărea aici : chiar dacă esteticianul ajunge, prin depăşirea hiatusului fiedler-ian la constatarea specificităţii genurilor artistice şi a rolului jucat de „mediul lor omogen", nu cumva se cantonează el într-o descriere generală a fenomenului artei, incluzînd — e drept — şi particularităţile specifice, în defavoarea definirii valorii ? Zarifopol, în lucrarea amintită, ajunge la concluzia unei deosebiri structurale între viziunea filozofică şi cea artistică asupra esteticului. „Estetica filozofilor poate da un material psihologic interesant pentru cunoaşterea tipului filozofic ca atare ; dar prea puţin a ajutat ea la înţelegerea artei însăşi." [25] Paul Zarifopol intuieşte, desigur, o problemă reală : în genere, marile estetici speculative au ajuns la definirea unui model general-abstract al artei, la o schemă ce pierdea „irepetabilitatea", „unicitatea" operelor. Este oare şi cazul esteticii lui Lukács ? Să nu uităm mai înainte schimbarea de accent pe care o efectuează esteticianul marxist : în centrul teoriei estetice trebuie să stea nu conceptul de frumos, ci cel de „activitate estetică". Lukács deschide astfel posibilitatea unei definiri de ansamblu, în dinamismul lui, nu numai a fenomenului artei, ci şi a valorii estetice, subliniind concomitent că aceasta se realizează în mod particular, prin *elaborarea formală* a operei. Pe nesimţite, el depăşeşte propria-i opacitate faţă de fenomenele moderne ale artei, acceptînd în planul teoriei ceea ce respinge pripit în planul concret al operei. Era, dealtfel, în logica intrinsecă sistematicii sale dinamice o asemenea concluzie. „Nu poţi cunoaşte autentic o valoare fără a o trăi întîi *dinăuntru*, după cum nu poţi cunoaşte un lucru fără a-l privi întîi *din afară*" [26], scrie L. Grünberg, părînd a inversa procesul descris de Lukács. Dar opera de artă este concomitent geneză şi structură, obiectivare a lumii şi potenţare a su-

biectivității, cunoașterea valorii reprezentînd un moment de nuanțare istorică pe un fenomen constituit ce-și afirmă autonomia relativă. Reabilitarea sociologicului în opera majoră a esteticianului marxist ne permite să distingem acea multitudine de determinări, de la cele „de ultimă instanță" relevate de geneză, pînă la cele contradictorii, dar fertile în contrarietatea lor, relevate de imediatitatea vieții cotidiene, ce presupune *cunoașterea* condițiilor acestora și a reflexului lor în operă pentru a putea interioriza, trăi dinăuntru, valoarea. Teza unității între perfecțiunea formală, conformă cu regulile genurilor și funcția sa socială este un bun cîștigat din această perspectivă. Lukács sugerează că particularitățile ce concură la valoarea estetică a unei opere trebuie luate în considerare împreună cu constatarea raporturilor între operă și situația istorică. Mulți teoreticieni au încercat să-l contrapună pe „tînărul Lukács" ultimului, plecînd de la această surprinzătoare întreprindere a „imposibilei sinteze". Tînărul Lukács accepta opoziția netă, de tip kantian, între universalitatea obiectivă și cea subiectivă pentru ca, ulterior, la maturitate, să demonstreze întrepătrunderea lor originară și geneza lor nuanțată în antropomorfizare și dezantropomorfizare. Problematizarea formei artistice ca urmare a non-coincidenței reale dintre existența reală sau empirică și existența esențială a omului, elemente centrale ale operei de tinerețe *(Sufletul și formele, Teoria romanului)*, se regăsesc însă în transparența ideilor de maturitate oricît am căuta o cezură de esență între cele două. Cînd va scrie în *Teoria romanului* că „arta este doar unul dintre multe alte domenii, și care domeniu nu poate avea conștiință de sine decît după ce lumea va fi căzut în ruine și va fi devenit sieși insuficientă", Lukács se va gîndi în continuare la clivajul între lumea empirică și cea esențială. În același sens, el adaugă : „Această supralicitare a substanțialității artei duce în chip necesar la supra-solicitarea formelor : ele trebuie să producă însele ceea ce pînă acum fusese bun primit ; trebuie să genereze prin propriile forțe condițiile efica-

cităţii lor apriorice (înainte ca aceasta să se poată manifesta), să creeze adică obiectul şi lumea ambiantă a acestuia. Totalitatea ce se cere doar asumată nu mai este oferită acestor forme : ele sînt de aceea constrînse, fie să restrîngă şi să sublimeze într-atît entitatea pe care trebuie să o modeleze, încît să o poată susţine, fie să pună în lumină, la modul polemic, caracterul irealizabil al obiectului lor necesar şi, totodată, neantul lăuntric al posibilului, introducînd pe această cale, totuşi, în universul formelor, fragilitatea structurilor lumii." [27] Dacă viaţa reală şi-a pierdut „imanenţa sensului", ajungînd la o „imanenţă vidă", arta însăşi problematizează cu atît mai mult forma operei. Într-un univers real (empiric) al vieţii, invazia entropiei implică pierderea acestei imanenţe a sensului la nivelul formei operei de artă şi de aceea artistul este constrîns să lupte pentru realizarea acesteia (a formei), bazîndu-se numai pe „productivitatea spiritului". Forma reprezintă depăşirea prăpastiei ce desparte exterioritatea empirică de interioritatea esenţială. Deşi primatul formei este recunoscut, rolul conţinutului nu va fi nicidecum uitat. În operele de maturitate, Lukács va accentua pe rolul acestuia din urmă, ajungînd — atunci cînd concretizează — la cunoscutele cazuri de opacitate faţă de un conţinut formal în arta modernă (cazul Beckett). Totuşi, expunerea expansiunii subiectivităţii în spaţiul specific şi, în genere, definit al unui mediu omogen, pînă la împlinirea specifică (prin dialectica subiectivitate — obiectivitate), în conştiinţa de sine a genului uman permite integrarea şi depăşirea, în ansamblu, a problemei pe care o formula tînărul estetician. Dealtfel, multe din elementele sesizate speculativ de esteticile clasice sînt reluate şi dezvoltate într-un plan superior de către gînditorul marxist. „Dezinteresarea" plăcerii estetice, formulată de Kant, nu este nicidecum negată, ci integrată genezei fenomenului artistic. Autonomia relativă a esteticului este vizibil relevată de recunoaşterea naturii contemplative a artei. Caracteristica practică a acestuia exclude în sens larg ceea ce unii teoreticieni marxişti au numit „arta an-

gajată", angajarea fiind, după Lukács, una de esenţă, genetică şi conştientă, dar mai puţin declarată şi, prin urmare, facilă. De aceea, „dezinteresarea" va fi ea însăşi relativă, moment inerent activităţii estetice, reprezentînd ridicarea conştiinţei-de-sine a genului uman pe o treaptă superioară.

Lukács a adus în centrul dezbaterii conceptul de activitate estetică. Problema valorii înseşi apare ca rezolvabilă din punct de vedere al mecanismului ei general, în artă. Mediaţiunile multiple pe care el le propune pentru ceea ce poate fi numit a-fi-valoare în artă, dau o complexitate şi o bogăţie nemaiîntîlnită raportului, fără aceste mediaţiuni el putînd fi acum mult mai greu de conceput. Dar, se pune în continuare aceeaşi întrebare : în planul concret al operelor, cum relevăm că un obiect estetic, chiar dacă împlineşte condiţiile general-valabile cerute pentru a-fi-valoare în artă, este cu adevărat şi pentru ansamblul „spectatorilor săi", valoare ? „Conştiinţa-de-sine a genului uman" ne poate furniza elementul obiectivării unei valori care se construieşte în funcţie de structura formală a operei, dar valoarea nu este numai atît. „Adevărul este — afirmă în *Estetica* Ion Ianoşi — că, larg reverberată şi din ce în ce mai îndîrjită, disputa din secolul trecut şi din cel prezent între teoreticienii «formalişti» şi adepţii «conţinutului» nu a avut întotdeauna tangenţe majore cu practica artistică din vremea ei. Ea s-a desfăşurat nu odată alături de magistrala dezvoltării artelor, care a continuat oricum să fie unitară, cu fiecare prilej formă *a* conţinutului său şi conţinut *al* formei sale. Unitatea componentelor s-a dovedit mereu atît de strînsă şi de indivizibilă în cazul operelor autentice încît ea a dezavuat polarizările teoretice sau le-a tolerat cel mult ca pe trecătoare şi ajutătoare «ipoteze de lucru»" [28]. Ar fi fals de aceea să contestăm precizările succesive pe care le-au adus în raport cu destinul artei „trecătoarele" ipoteze : psihologia sau sociologia, istoria sau filozofia artei, doctrinele estetice specifice sau „marile" estetici. În fond, Estetica este o teorie în continuă constituire, ac-

ceptată sau contestată, susţinută sau respinsă, ce adună şi corectează judecăţile asupra Artei sau artelor, ce ne propune moduri de a surprinde valoarea, în genere, sau — de asemenea, în genere — descrie un fenomen în continuă mişcare în limitele sale de ansamblu. Este la fel de adevărat că Estetica nu realizează — sau nu poate realiza — ceea ce pretinde ca modalitate certă de definire a artei : modul particular şi specific de a fi al valorilor acesteia în opere, „irepetabilul" şi „inimitabilul" ce permit constituirea particulară a valorii, dincolo de fundamentele generale ale acesteia, dincolo de „modelele" abstracte ale ei.

Marxistul Lukács a propus o cale pe care puţini teoreticieni ai artei au urmat-o pînă acum : nu „frumuseţea" este criteriul valorii în artă. Am stabilit deja limitele aleatorii ale acestui concept. A confunda frumuseţea cu valoarea înseamnă a condamna la nedistingerea valorii în artă. În funcţie de evoluţiile fenomenului, succesive estetici şi-au disputat imperiul frumuseţii, ajungînd fie la particularizări atît de riguroase încît au devenit dogmatice, fie la generalizări atît de abstracte încît nici o distincţie între creaţie şi copie, între valoare şi nonvaloare nu mai este posibilă. Lukács are dreptate atunci cînd se menţine în teritoriul „activităţii estetice" ; greşeşte atunci cînd concretizează. Fenomenologii ajung la „descrierea" a ceea ce au numit „esenţele atemporale" ale fenomenului, dar îl pierd atunci cînd fenomenul îşi relevă istoricitatea şi noutatea uneori surprinzătoare. „Ştiinţa artei" respinge deliberat problemele valorii, sociologia artei vorbeşte doar de fundamentele ei istorice.

Opera va pune însă mereu aceste probleme, va reclama mereu un răspuns, chiar şi atunci cînd o mulţime de analize par a-l formula. Am văzut că răspunsul kantian în problema gustului nu este absolut satisfăcător, chiar dacă am accepta — şi trebuie să acceptăm — sugestiile lukács-iene ale genezei gustului ca şi ale genezei artei în genere. Şi aceasta pentru că ne-am putea extazia în faţa unei opere care să nu fie decît copia ulterioară a alteia, sau chiar „amalgamarea" unor elemente ale mai

multora. Ce ne facem însă atunci cînd recunoaştem originalul sau cînd sesizăm că „prelucrarea" ulterioară poate să fie tehnic superioară modelului ?

„Problemele puse de interpretarea operei de artă — scrie în *Viaţa formelor* Henri Focillon —, se prezintă sub aspectul unor contradicţii aproape obsedante. Opera de artă este o tentativă către unic, ea se afirmă ca un tot, ca un absolut şi, în acelaşi timp, aparţine unui sistem de relaţii complexe. Ea rezultă dintr-o activitate independentă, transpunînd o reverie superioară şi liberă, dar, totodată, spre ea converg energiile civilizaţiilor." [29] Dar acelaşi teoretician, ajungînd la concluzia solidarităţii materiei cu forma şi tehnica, relevînd ordinea sui-generis a formelor în perspectiva dinamicităţii lor, nu propune decît o viziune parţială : valoarea este o chestiune de stil, gîndit ca absolut, ca un punct maximal al unei dezvoltări ce implică *stiluri*. Valoarea nu este însă numai atît.

Istoria artelor ridică în faţa Esteticii o multitudine de stiluri net deosebite. Clasicismul stabilise acel criteriu al frumosului ce se voia universal. Dacă am privi din perspectiva lui, ar trebui să respingem total, nu numai arta contemporană nouă, dar oricare etapă a artei ce i-a succedat. Înseamnă oare că numai „proporţia de aur" a clasicismului, armonia prestabilită de acesta reprezintă valoarea ? Evident nu, şi întreaga demonstraţie de pînă acum ne-o dovedeşte. Eliminarea „modelului" abstract, a canonului pentru a propulsa varietatea formală şi tematică aduce în prim-planul experienţei cu operele, noi perspective şi, implicit, noi propuneri de valoare. Focillon sesizează cu justeţe : valoarea este *şi* o chestiune de stil, şi tendinţa de a determina de ce cutare stil ne apare valoros, de ce stilul cutărei opere ne place, este o problemă estetică. „«Forma» rămîne, oricum, un statornic punct de referinţă, fără de care nici arta şi nici valoarea estetică, în ansamblu, nu pot fi înţelese. Ea este — notează în lucrarea amintită I. Ianoşi —, cel mai cuprinzător probabil termen pentru desemnarea joncţiunii moderne a feluritelor tipuri de

frumuseţe. Căci şi produsele extraartistice devin estetice mai cu seamă datorită «formei» ; după cum, prin ea se înfrăţesc cel mai intim domeniile contemporane ale artei. Este vorba, evident, de o formă care semnifică într-un fel sau într-altul. În primul plan se situează, totuşi, această «formă semnificant» mai mult decît «semnificaţiile formei»". [30] Ceea ce înseamnă că a judeca valoarea după un criteriu al „semnificaţiilor formei", absolutizat, neintegrat, pierde însăşi posibilitatea înţelegerii modului de a semnifica al unei forme şi, concomitent, o cale spre cuprinderea valorii.

Estetica cere cunoaşterea stilurilor ca şi a dinamicii lor. „Dialogul" între conştiinţă şi operă nu se poate realiza fără această cunoaştere ca unul dintre elementele preliminare coerenţei lui. Or, ajungem astfel la aceeaşi problemă : a cunoaşte diferitele tipuri de frumuseţe afectate diferitelor stiluri nu presupune, pînă la urmă, elaborarea unui model generic de frumuseţe care este valoarea estetică ?

Formele artistice nu sînt independente de epoca în care sînt generate, sînt „mărturia" acelei epoci. Descifrarea lor depinde însă de devenirea conştiinţei noastre, a capacităţii noastre de a le înţelege şi privi. „Imaginea" construită de forme presupune o modelare nuanţată succesiv de multe alte asemenea forme, presupune educarea sensibilităţii în această direcţie şi deschiderea ei spre cuprinderea acestei lumi semnificative, pentru a putea avea idealuri şi preferinţe. Numai aşa arta se dezvăluie conştiinţei noastre ca ordine dinamică a operelor, ca ierarhie, ca valoare. Cele mai multe teorii estetice plecau, cum s-a văzut, de la problema valorii pentru a ajunge la descrierea fenomenului în ansamblu sau pe genuri, categorial sau stilistic. Altele încercau să analizeze mecanismul ce permite realizarea şi recunoaşterea valorii estetice. Nu negăm, cum am spus-o deja, progresele succesive pe care teoriile, ele însele succesive, le realizează în explicarea tot mai riguroasă şi sigură a fenomenului, a relaţiilor ce determină prezenţa valorii. Toate aceste teorii nu explică însă opera decît în ansamblu, structurează un

model al ei, aplicabil oricărui produs, fără a ne sesiza prea clar ce trăsături diferențiază operele între ele la nivelul orientării comune pe care o dă un stil sau chiar de ce se preferă un stil altuia și se discută un stil în funcție de o operă sau un grup de opere, socotite reprezentative. Problema valorii particulare și a ierarhiei pe care o impune această valoare nu poate fi nicicum eludată.

Arta contemporană nouă face ca dialogul să fie mai dificil. „Explozia formelor" înseamnă disiparea stilului. Nu există un stil comun al poeziei moderne, tot așa cum nici romanul, teatrul, muzica sau plastica nu mai pot fi caracterizate prin existența unui stil comun. Istoria artei nu reține eșecurile, spuneam mai înainte. Nu trebuie însă uitat că operele pe care aceasta le reține sînt rezultatul sublimării maxime a unui stil. Iată de ce a spune totuși că arta contemporană este o artă fără stil, presupune poate o judecată pripită. „...înainte ca o spiritualitate să-și fi descoperit stilul, adică să fi devenit mod de a forma, există un proces lung și complicat de căutare în care predomină un fel de tensiune între spiritualitatea ce-și caută stilul și stilul pe care ea îl invocă sau care aspiră să devină. Această căutare este obositoare și plină de încercări care prind corp doar în execuția operelor individuale, căci stilul nu există în abstract, ci este întotdeauna modul în care sînt formate operele concrete"[31] scrie Luigi Pareyson. Ceea ce poate însemna și că acele creații socotite mari ale epocii noastre nu au reușit încă să impună un stil, tot așa cum poate însemna și că ele au atins o asemenea particularizare în specificitatea lor încît devin singulare. Se pune însă din altă perspectivă problema: cum distingem în acest caz operele reușite de falsuri, valorile de non-valori? Cum putem să susținem diferența de valoare între poemele lui Nichita Stănescu și cele ale unui excelent stănescian, sau chiar între poemele de creație ale aceluiași și auto-pastișele sale? Dacă a distinge, a ierarhiza, presupune o ordine comună, cum putem susține existența unor diferențe de valoare

între Marin Sorescu, să zicem, și Cezar Baltag, atunci cînd constatăm pentru poezia contemporană inexistența unui stil comun ? Și presupunînd că opere gîndite ca valori impun cel puțin pentru alte opere existența unei orientări stilistice asemănătoare, înseamnă oare că și ultimele au valoare ?

Răspunsul nu trebuie să fie schematic. Dacă experiența estetică autentică este experiența operelor sesizate în diferențierile lor calitative, dacă sezisarea ca atare presupune exersarea unei judecăți și concomitent o opțiune, nu putem decît să conchidem că ceea ce presupunem operelor este realizarea acelei valori care să o particularizeze, să o investească drept creație finalizată într-o calitate specifică, aptă de a satisface dorința noastră și idealurile noastre formate de lumea în care trăim, dar și de întîlnirea noastră cu operele reținute de istoria artei.

Operele sînt produsul unui proces creator ce vrea întotdeauna să depășească ce s-a făcut pînă atunci. Vrînd-nevrînd, operele sînt obligate să intre în competiția cu celelalte, să-și defineacă tentativa de a fi valoare în raport cu cele considerate deja a fi. Prezența operei noi nu înseamnă de aceea că imediat o vom aborda printr-o prismă prestabilită : cărui curent aparține din punct de vedere formal, ce *hybris* se regăsește în ea, care este rolul *humusului* istoric sau care este principiul estetic ce-o luminează etc ? Ne raportăm la opera nouă avînd, eventual, într-o sinteză confuză toți acești factori, dar în primul rînd, căutînd acea statisfacție intimă pe care ți-o dă opera împlinită, ne bucurăm de sugestiile pe care ni le propune sau ne considerăm decepționați cînd armonia căutată nu a apărut. Și cu fiecare operă nouă, modelul nostru de a ne raporta la celelalte se poate schimba. Relectura va presupune însă întreg cortegiul de probleme de care am pomenit. Relectura va presupune deci verificarea a ceea ce am socotit a fi valoare. Și numai atunci cînd rezistă continuei chestionări la care dialogul cu conștiința noastră o supune, putem socoti că opera se realizează, temporar și specific, desigur, ca valoare.

Nu este contestabil în nici un sens ceea ce spune Galvano della Volpe în *Critica gustului* : „Marx intuieşte aici complexitatea extremă a problemei estetice atunci cînd aceasta este pusă strict în termeni materialişti şi nu în termeni pozitivişti [...] : anume aceea că legătura istorică, socială, a operei de artă nu poate condiţiona mecanic sau din afară, ci trebuie să facă parte, într-un fel oarecare, din *plăcerea* anumită pe care ea şi nu altceva o produce şi, prin urmare, să facă parte din substanţa însăşi a operei de artă ca atare : din substanţa ei *structurală,* intelectuală ; drept pentru care, în nucleul ei raţional-concret, singurul acces ipotetic, după cum am văzut, al articulaţiilor realului în ansamblul său de ideologii, evenimente şi instituţii de orice fel, trebuie să se concretizeze tocmai acel fel de sediment vital, *humusul* istoric, a cărui prezenţă organică în opera de artă trebuie să fie demonstrată de esteticianul materialist."[32] Nu ni se pare însă suficient. Lukács gîndea în acelaşi sens determinarea istorică pe care geneza şi mediul social constituit o exercită asupra operei de artă. În *Estetica* sa apar fructuoase sugestii pentru definirea modului particular de a fi al valorii estetice printre alte valori sociale. Dar Valoarea estetică este o abstracţie, arta constituindu-se ca o acumulare organică de valori estetice particulare, complementare sau opuse, contradictorii şi concomitent identice cu ele însele în raport cu o anume epocă istorică, ce nu este întotdeauna epoca apariţiei lor. Fenomenologii încercau să gîndească relaţia de valoare ca determinată de obiectele constituite şi, dacă gîndim că aceste obiecte sînt obiecte unice, rezultat al impactului experienţei noastre estetice cu opere irepetabile în felul lor, am fi tentaţi să le dăm dreptate. Operele însă suferă în creaţia şi receptarea lor o mulţime de determinări, sînt rezultatul unei activităţi specifice constituită istoric. Iar demersul lor, în ultimă instanţă, ajunge la construirea unui model la fel de abstract al obiectului şi al modului său particular de a se constitui, la ceea ce susţin cu atîta vigoare: o psihologie fără psihologism.

*

Am pornit discuţia de la o distincţie pe care toate esteticile o realizează : opera de artă are o fiinţă materială şi o fiinţă axiologică. Această constatare nu este însă o problemă. Nu există opere de artă care să fie numai fiinţe axiologice. Intenţia activităţii creatoare, ce modelează, in-formează tehnic o materie este întotdeauna o valoare. Chiar şi lucrările ocazionale, poemele festiviste sau circumstanţiale vizează ceva : să producă o plăcere, să emoţioneze, să convingă pe cineva. Dincolo de determinările multiple pe care viaţa socială le exercită asupra acestei forme a conştiinţei sociale, dincolo de modul de a fi specific al valorilor estetice în raport cu alte valori sociale, există problema valorilor pe care diverse opere le propun şi care este o problemă numai a artei. De aceea, terenul de încercare al esteticii nu este neapărat distincţia între estetic şi inestetic, ci mai degrabă distincţia între valori în planul teritoriului artei, ca atare, cu toate posibilele lor determinări, cu posibila lor devenire. Problema devine cu atît mai acută în condiţiile artei moderne cu cît libertatea artistului — de care vorbea W. Hofmann — se accentuează tot mai mult, cu cît aşa numita lipsă de stil tinde să pară a caracteriza întreaga artă contemporană. Nu înseamnă ceea ce susţinem o condamnare a esteticii generale, a reflecţiei de ansamblu asupra artei. Nu trebuie să uităm că opera intră în dialog cu conştiinţa sa, chemînd o întreagă experienţă cu operele. O experienţă în care ea se exprimă şi este verificată, o experienţă ce este mai mult decît o simplă „trăire“, o stare evanescentă fundamentată pe un contact nemediat cu opera. Trebuie să-i dăm dreptate lui L. Pareyson atunci cînd susţine că : „A spune că estetica este reflecţie filozofică asupra experienţei estetice nu înseamnă a intra într-un cerc vicios, căci estetica pleacă de la o întreagă experienţă care, dacă e interogată cum trebuie, va avea ea însăşi grijă să arate şi să denunţe, în sfera sa vastă, aspectele sau zonele care au un caracter estetic sau artistic. Dealtfel, arta, întocmai ca oricare altă activitate, n-ar ajunge niciodată să se

definească drept operaţiune specifică dacă întreaga viaţă spirituală n-ar conţine-o şi n-ar pregăti-o în vreun fel, dacă întreaga experienţă n-ar avea deja ea însăşi un caracter de esteticitate şi artisticitate : ca operaţiune proprie artiştilor, arta nu poate să rezulte decît din accentuarea intenţională şi programatică a unei activităţi care este prezentă în experienţa umană luată în întregime şi care însoţeşte, ba chiar constituie orice manifestare a activităţii omului."[33] Rolul formativ al experienţei, al activităţii estetice, în genere, cum ar spune G. Lukács, al acestei „faceri" ce, „în timp ce face", inventează „modul de a face", nu poate fi relevat decît de estetică — reflecţia generală asupra artei. Experienţa presupune planul operelor drept teritoriu specific pentru a cuantifica, pentru a confrunta, a constata. Ea este, cum s-a arătat, dinamică, în continuă autodepăşire, istorică. Ceea ce impune recunoaşterea unui raport obiectiv — valoarea — ce se constituie în dialogul conştiinţei cu opera. Categoriile esteticii acoperă o realitate certă : numai raportîndu-ne la ele putem particulariza, distinge, compara. Abia aici însă „dialogul" îşi capătă sensul deplin : nu „trăirile", afectele care corespund unei opere ne interesează ; nu atît de mult categoriile determinate în dinamicitatea lor istorică ne solicită ; ceea ce ne interesează din perspectiva unei estetici axiologice este acea relaţie dintre obiectul particular care este obiectul estetic şi aspiraţiile, sentimentele, idealurile care îl însoţesc. Desigur, nu putem nega că aceste reacţii sînt diferite, cum şi operele care le provoacă sînt diferite. Ceea ce susţinem este însă că, dincolo de gradaţia cantitativă diferenţiată a trăirilor psihice legate de contactul cu opera, se degajă acel raport obiectiv (definit, în genere, de Lukács prin activitatea estetică, şi de Goldmann sau della Volpe, in ciuda unor exagerări la cei din urmă), raport ce se particularizează exemplar în polarizarea structură reală a operei — afect determinat, afectul fiind direcţionat de acea structură şi structura la rîndul ei corespunzîndu-i. Judecata de valoare se ridică deasupra reacţiei psiholo-

gice cerută de structura reală a operei (cu multiplele-i aspecte și determinări), direcționată de aceasta în complexul experienței. „...dacă operele sînt mereu individuale, se poate spune că — notează L. Pareyson — e imposibil să fie făcute fără ca în procesul «facerii» lor să nu se inventeze modul în care trebuie făcute. Oricare ar fi activitatea care se exercită, este mereu vorba de a pune probleme, constituindu-le în mod original din datele informe ale experienței, și de a le găsi, de a le descoperi, de a le inventa soluțiile ; este vorba mereu de a încheia și duce la bun sfîrșit operațiuni, adică de a produce realizînd, îndeplinind, executînd și de a închide mișcarea de invenție într-o operă care se schițează *pe baza unei legi interne, de organizare (s. n)* ; este mereu vorba de a face, inventînd totodată și modul de a face, așa încît execuția să fie aplicarea regulii individuale a operei în chiar actul ce duce la descoperirea ei, iar opera să «reușească» în măsura în care, făcînd-o, a fost găsit modul în care trebuia să fie făcută.“ Ceea ce presupune existența experienței cu operele, exersarea continuă a judecății pe fundamentul acesteia, ceea ce presupune acea educație, a simțurilor ce dă competență și pătrundere în interioritatea fenomenului. Descoperirea „legii interne de organizare“ presupune, cu alte cuvinte, „formarea“ în acest sens. Desigur, nu putem vorbi de o identitate a reacțiilor în experiență, nici de o perspectivă unică a valorilor. Estetica formulează o schemă categorială sau un model de construcție axiologică fără a avea pretenția rigorilor absolute sau a aplicării lor absolute în fața unui fenomen pe care nu-l poate acoperi total și pe care necesarmente îl „trădează“. Ea recunoaște obiectivitatea valorilor ; tot așa cum, deși știm că experiența estetică este, dincolo de modalitatea ei generală de a fi, impregnată de personalitatea și cultura celui ce o exercită, găsim prin ea calea de a acorda structura reală a operei cu sentimentele pe care aceasta le determină. Iată de ce, mai ales în epoca noastră, cînd tendința de autonomizare specifică artei se ac-

centuează, estetica trebuie să se deschidă spre cuprinderea de ansamblu a tuturor formelor asumate. În eseul *Problema realului în arta fantasticului*, Al. Tănase arăta că rămîne „...chiar în știință, un spațiu nelimitat al nedefinitului, necunoscutului, iar posibilitățile de construcție ale spiritului nu merg numai în sensul adecvării la real...“ pentru că, și atunci cînd urmărește o viziune dezantropomorfizantă, subiectul uman realizează „operînd asupra datelor realului, o selecție, o ierarhizare, o construcție preferențială“.[35] Cu atît mai mult se lărgește spațiul de joc în artă. Nu-i valorizăm la fel pe Ion Barbu sau pe Arghezi, cum îi valorizau contemporanii lor, nu-i „privim“ la fel pe Nichita Stănescu sau pe Marin Sorescu, cum îi „privește“, de pildă, criticul N. Manolescu, tot așa cum N. Manolescu nu îi analizează la fel ca L. Raicu etc. Dar nu putem ajunge de aici la concluzia absolutizării gustului individual, pentru că, dincolo de varietatea reacțiilor în fața unei opere, există acel impact obiectiv de care am vorbit între structura ei reală și sentimentele, aspirațiile, idealurile noastre pe care le modelează și determină prin inter-mediul formativ ce influențează însuși impactul experienței noastre cu operele.

*

Cercetarea ne-a relevat pînă acum posibile moduri și maniere de analiză estetică a valorilor artei. Desigur, nu putem susține că ea este încheiată sau că perspectiva pe care ne-am propus-o a cuprins toate deschiderile pe care diversele teoretizări le sugerează. Pentru cercetător, ceea ce am realizat are valoarea unei etape necesare într-un demers mai larg, care deocamdată este abia întrezărit. O concluzie, în acest stadiu, chiar provizorie, se impune.

În analiza valorilor artei succesivele teorii estetice au încercat determinări, aprofundări sau descrieri mai mult sau mai puțin valabile. Unele s-au situat în planul cuprinderii globale a fenomenului artei; altele au urmărit abordări parțiale, din unghiuri prestabilite sau pe elemente strict delimitate. Am încercat să distingem

deschiderile novatoare, sugestive pentru o cuprindere cît mai riguroasă a valorii în artă, de eșecuri, ele însele sugestive din acest punct de vedere. Pentru că ne aflăm pe un teritoriu în care chiar și eșecurile joacă un anumit rol pozitiv.

Cele două mari tendințe ce străbat teoria estetică și analiza modului de a fi al valorii în artă ne-au apărut cu destulă claritate încă de la cercetarea „marilor estetici" ; atît linia „filozofiei frumosului" cît și linia „științei artei" se prelungesc pînă în dezbaterile contemporane și întrebările ridicate de arta modernă le resuscită mereu din direcții diverse, uneori surprinzătoare.

S-a întrevăzut în ce măsură perspectiva clasicistă concepea o posibilă cuprindere a valorii prin prestabilirea unui model al realului, ca real idealizat. Am încercat să surprindem, de asemenea, în ce măsură viziunea de ansamblu, pornind de la concepții filozofice, structurate, se apropie sau se depărtează de înțelegerea valorii în artă prin urmărirea modului în care se realizează idealul încorporat operei sau prin analiza reacției față de aceasta. „Marile estetici" de tip kantian sau hegelian ajungeau să înlocuiască definirea valorii cu definirea fenomenului artei în genere. Dacă la Kant perspectiva era inevitabilă, întrucît judecata estetică ce surprindea universalitatea valorii (care era înțeleasă dar nu explicată) se fundamenta pe acordul dintre natura și capacitatea noastră de a intui înainte și dincolo de experiență, la Hegel, judecata se baza pe modalitățile transpunerii în concept a ideii.

Arta modernă pare a zgudui însă prin explozia canoanelor (tehnice sau principiale) asemenea perspective totalizatoare. Speculativismul este înlocuit de viziunea particularizatoare, de investigațiile riguroase și aplicate la diverse domenii de realizare a artei. Investigațiile „pozitive" caracteristice epocii moderne au propus modele coerente de analiză, au adus clarificări asupra modului de a fi al valorii în artă, au analizat domeniile intim legate de realizarea acesteia. Studiul „istorico-teoretic" al

operelor artistice concrete, al condiţiilor creaţiei sau al „posibilităţilor receptării“ este fructuos şi semnificativ. Dar particularizările nu ni se par totuşi suficiente pentru explicarea posibilităţilor valorii în artă.

Operele de artă sînt „lumi unice“, avînd structuri reale ireductibile. Ceea ce nu exclude, cum am încercat să arătăm, punerea lor în relaţie prin experienţa estetică. Însăşi devenirea artei se fundamentează pe posibilitatea raportării operelor valoroase unele la altele, pe cunoaşterea a ceea ce este viabil, reuşit în fiecare din ele. Judecata estetică este aceea care dă seama de existenţa dincolo de aparenta ireductibilitate a valorilor artei, a ceea ce este comun acestor valori. Mai mult, dacă experienţa ne relevă structurile reale ale operelor, dacă ea confirmă sentimentele valorii pe care le putem avea în faţa operei noi, acest lucru se datorează tocmai posibilităţii de a sesiza mereu „normele“ creaţiei, de a le modifica atunci cînd fenomenul se modifică el însuşi în esenţa lui. Chiar dacă cercetarea estetică va împinge mereu la dorinţa de a fixa categorial, abstract ceea ce nu există decît concret, acest lucru nu înseamnă că orice cale spre cuprinderea valorii în artă este de la început sortit eşecului.

Conceptul de experienţă estetică ni s-a părut de aceea un element pivot în demersul spre explicarea posibilităţii analizei valorii în artă. Estetica fenomenologică a încercat să-i dea o semnificaţie anume. Nu se pot nega certele rezultate obţinute de aceasta. Dar excluderea perspectivei istorice, anularea valorizării ca fenomen rezultat al unor determinări complexe ne-a îndemnat să încercăm distanţarea critică faţă de perspectiva propusă.

Iată de ce deschiderile operate de materialismul istoric ne-au apărut ca deosebit de promiţătoare. Desigur, Marx, Engels şi Lenin nu au scris lucrări de estetică. Ceea ce şi-au propus însă în analiza praxis-ului, a activităţii umane în genere, devine sugestiv pentru explicarea experienţei estetice, a statutului operei de artă, cu un univers specific, relativ autonom, rezultat al unui proces

în care determinările mediului sînt sublimate. Intercondiţionarea, reciproca influenţă între elementul estetic şi cele extraestetice dă astfel posibilitatea formulării, în urma experienţei, a acelor judecăţi care să justifice şi să obiectiveze valoarea. De aceea, varianta marxistă pe care o propune Lukács, îndeosebi modul în care el defineşte „activitatea estetică", ne apare ca una din căile cele mai certe pentru realizarea unor premise mai sigure în surprinderea valorii. Geneza structurală gîndită de el este extrem de atrăgătoare, chiar dacă Lukács nu a reuşit să depăşească un anume parti-pris în analiza operelor de artă moderne.

Am arătat că nici o structură izolată, smulsă din operă, nu ne permite accesul la valoare. Fiecare operă este însă o structură a cărei geneză îi deschide acces spre obiectivarea valorii sale. Opera este o unitate organică, o „totalitate concretă" spre care estetica are misiunea să orienteze. Opera realizează valoarea pe care reflecţia generalizată în urma experienţei o conturează. Sîntem, ni se pare, în consonanţă cu nuanţarea subtilă a lui P. Francastel din *Figura şi locul*; „Reprezentarea estetică nu constituie un caz particular de aplicare a domeniului iluziei. Ea constituie unul din modurile de acţiune, potrivit cu care, oamenii unei anume societăţi stabilizează anumite aspecte ale experienţei lor şi potrivit cu care anticipează, de asemenea, posibilităţile lor imediate de transformare a formelor materiale şi mentale ale universului. Creaţia nu se desfăşoară în virtual ci în posibil ; nu există operă în afara determinatului. Teoria nu prefigurează istoria, ci face posibilă interpretarea ei. Ceea ce nu implică cîtuşi de puţin stabilitatea definitivă a soluţiilor. Dar orice soluţie depăşită ne ajută să înţelegem modalităţile generale care dictează, în funcţie de una din cele mai permanente şi specifice activităţi ale spiritului, un tip de gîndire, precum şi un codaj transmisibil al acestei gîndiri." [35]

Literatura modernă propune opere „deschise", în fapt din ce în ce mai particularizate, mai suficiente sieşi prin

prisma dublei determinări, a realității contextuale și istorice și a artei în devenirea ei. Nu rezultă de aici că operele moderne ar fi esențial particulare, cum se încearcă uneori a se acredita. Valorile societății în care sînt create se implică în ele în sensul determinărilor lor interne, indiferent de maniera tehnică de structurare, realizîndu-se ca o „comandă", dar o comandă ce nu mai ține de un principiu dogmatic sau de o regulă prestabilită ci de necesitățile profunde ale mediului social dat.

Problema valorii operei de artă rămîne însă în continuare o problemă care trebuie rezolvată. Un concept suficient de cuprinzător și flexibil o poate defini fără a-i da dimensiunile concrete. „Nici un absolut nu poate fi exprimat altfel decît în materiale și categorii ale imanenței, fără ca atît în condiționalitatea sa, cît și în propriul său concept global, aceasta din urmă să nu fie zeificată"[36], notează în *Dialectica negativă* Th. W. Adorno. În planul teoriei estetice „absolutul" reprezentat de valoarea unei opere este cuprins prin categorii imanente care sînt „zeificate" abstract. Experiența estetică le demolează continuu pentru a solicita altele noi, care pînă la urmă au același destin.

Estetica devine, din această perspectivă, metodologia experienței, ce permite sesizarea, în dinamicitatea fenomenului, a ordinii, ea însăși dinamică a valorilor artei. Deși individualizate, valorile artei se regăsesc în această ordine, ca urmare a experienței generale a artei și a teoriei specifice ce se construiește pe ea.

Valoarea operei rămîne însă o chestiune de individualitate pe care experiența estetică trebuie să o sesizeze. Pentru valoarea operei, sesizarea nu este însă suficientă. Experiența estetică resimte aceasta și reclamă o relație — mai mult sau mai puțin evidentă — cu propria-i particularizare : experiența critică. Vom vedea în ce măsură orice „critică" rămîne tributară unei anume concepții estetice, în ce măsură particularizează experiența generală cu operele în funcție de anume principii direct sau indirect asumate.

*

Arta este una din modalităţile prin care se poate da vieţii „ordine şi frumuseţe".

Ea înnobilează şi ordonează, creează valori şi îşi însuşeşte valori, devine acel mod prin care omul îşi restituie lumea, dar o lume de data aceasta „umanizată". Încă o dată vom lăsa poezia să o spună : „Iată-mă / rămînînd ceea ce sînt, / cu steaguri de singurătate, cu scuturi de frig, / înapoi, spre mine însumi alerg, / smulgîndu-mă de pretutindeni, / smulgîndu-mă de dinaintea mea, / dinapoia mea, din dreapta şi / din stînga mea, de deasupra, şi / de dedesuptul meu, plecînd / de pretutindeni şi dăruind / pretutindeni semne ale aducerii-aminte : / cerului — stele, / pămîntului — aer, / umbrelor — ramuri cu frunze pe ele." (Nichita Stănescu, *A unsprezecea elegie*).

Întrebarea cu care ne-am început cercetarea rămîne — totuşi — încă valabilă. Pentru că dacă estetica se vădeşte a fi metodologia experienţei generale cu operele, specificizarea acestei experienţe în faţa unei opere apare drept problema esenţială a oricărei investigări a valorii ei. Vom vedea dealtfel că estetica însăşi nu va abdica atît de uşor de la această misiune.

CAPITOLUL V

EXPERIENȚA ESTETICĂ ȘI EXPERIENȚA CRITICĂ

Estetica este metodologia generală a experienței operele pe care le analizează — de sus — ca *res* și ca *valoare*. Ea rămîne eficace atîta vreme cît rămîne viu *praxisul* pe care se fundamentează, care o susține și pe care îl luminează, îl canalizează. Estetica elimină — în ultimă instanță — „spontaneitatea“ dialogului în favoarea categorisirii, chiar dacă îi dă acesteia din urmă un caracter dinamic. Specificitatea existenței operei este ireductibilă la concretitudinea sa și o teorie *despre* valoare, oricît de flexibilă, oricît de „trădătoare“ ar fi atunci cînd ne spune *ce* este valoarea și *cum* este ea nu poate ajunge să delimiteze cu precizie de ce totuși *o* operă este valoare indiferent de supunerea sau nesupunerea ei la canonul, el însuși mai mult sau mai puțin flexibil, al conceptului. Estetica materialistă care — în special în varianta lukácsiană — ne-a apărut drept cea mai deschisă, mai dinamică și cuprinzătoare, rămîne — și aceasta este „defectul“ de neînlăturat al oricărei estetici — o teorie și o metodologie generală. Ansamblul ei sintetic se fundamentează pe cercetarea ordinii dinamice a valorilor artei, pe „activitatea estetică“ ce permite interogarea fiecărei valori particulare odată stabilite, plasarea ei — ipotetică — într-o totalitate care îi confirmă sau infirmă validitatea. Estetica este în devenirea ei *euristică*: prin cercetarea sa concretă, prin deschiderile sale teoretice ea poate corecta propriile principii, transformîndu-le în principii directoare. Ea rămîne însă la etajul superior — al metateoriei artistice — la filozofia artei — și încercarea de a *identifica* valoarea nu conduce — ca dealtfel în genere în cazul teoriei — decît la Valoare și mai puțin la valori.

În fapt, definind Valoarea, estetica se definește pe sine, adică propriul său demers spre universalitate, di-

zolvînd, altfel spus, particularul și unicul într-un universal care — am văzut deja — îl luminează și concomitent îl ascunde. Pretențiile — mai mult sau mai puțin totalizatoare — ale unor teorii, le duc la un demers paralel cu fenomenul viu al operei, aparent și real în concretitudinea sa, conferindu-le o — necesară totuși — tentă metodologică. Istoria doctrinelor estetice este, din această perspectivă, istoria unei cuprinderi (în planul metodologiei) tot mai riguroase a unui „obiect" proteic. Ca în poemul eminescian, Miron strînge în brațe o „frumoasă fără corp".

Nu înseamnă că trebuie să condamnăm estetica. Felul în care Lukács, preluînd sugestiile fertile ale lui Marx, a încercat să *indiguiască* dialectic o proiecție asupra valorii în artă, ridicîndu-se progresiv de la determinațiile cele mai largi spre determinațiile cele mai precise, este relevant. Este calea pe care Marx, într-o scrisoare către Lassalle, a definit-o drept metoda ridicării „de la abstract la concret", concretul însemnînd totalizarea ierarhizată a determinărilor fundamentale ale fenomenului real. Astfel, „populația este o abstracție dacă omit, de exemplu, clasele din care este formată ; aceste clase sînt, la rîndul lor, un termen fără sens, dacă ignor elementele pe care se fundamentează, de exemplu, munca salariată, capitalul etc." [1] Aceste determinări rămîn însă simple abstracții dacă le rupem de realitățile pe care le desemnează și care se transformă. Valoarea estetică, cu coordonatele ei de ansamblu, este un univers concret, aceste coordonate fiind ele însele insuficient determinate dacă nu se stabilește că ele se aplică plecînd de la un obiect dat, rezultat al activității estetice materializate în el și care — printr-un reflex temporar asupra propriei perfecțiuni momentane — îl instaurează ca valoare. Sistemele estetice — chiar și cele mai flexibile — sînt înclinate, prin însăși sistematicitatea lor, la a considera, plecînd de la această generalizare absolutizantă a unei scheme inițial particulară, că orice operă nouă este *situată deja* în această generalitate. Pentru estetician aceasta este însă realitatea, pentru dogmatic aceasta este „reali-

tatea concretă“ la care opera trebuie raportată (indiferent de denumirea pe care această „realitate“ o capătă : naturalism, expresionism, realism, suprarealism, realism socialist etc). Or, am văzut deja că această „realitate“ nu este în fapt decît o determinare abstractă, impunîndu-se — aproape de la sine — „ridicarea la concret“ de care vorbea Marx.

În eseul *Questions de métode*, J. P. Sartre încearcă, plecînd de la sugestia marxistă (şi vizînd, desigur, planul de ansamblu al teoriei filozofice), condamnarea unui anume dogmatism ideologic ce duce la aparența înțelegerii unei totalități concrete : „Astfel [dacă am considera că] *realitatea concretă* a unei opere filozofice va fi *idealismul* ; opera nu reprezintă de aceea decît un mod trecător ; ce o caracterizează în ea însăşi este numai deficiența şi neantul ; ce face *ființa* sa este reductibilitatea ei permanentă la substanță : «idealism». De aici o fetişizare perpetuă“ [2]. Protestul lui Sartre împotriva fetişizării perpetue este de fapt un protest împotriva tendinței de a elimina dialogul, deschiderea, dezbaterea — în cadrul artei — dintre experiența estetică conştientizată şi opera nouă. Se respinge, cu alte cuvinte, orice reducere la o schemă universal concretă ce duce în estetică la ceea ce am definit deja ca imperialismul schemei.

Există — şi Sartre are dreptate — în estetica materialistă a unei anume epoci, tendințe de închistare dogmatică (dar, pentru oricine merge la filonul originar al marxismului — şi filozoful francez nu o contestă — fenomenul este invers, de deschidere, de acceptare critică a perspectivei fructuoase), tendințe ce, chiar atunci cînd ajung la considerarea flexibilă a realității imaginare a operei, urmăresc — în ultimă instanță — o anume încadrare a ei în „universalul concret“ al schemei. Marx viza „ridicarea la concret“ ca pe o atitudine teoretică dinamică şi în acest context o anume „opacitate“ la opere de artă modernă (cazul Lukács) este uneori aproape inexplicabilă. Aproape însă, pentru că, dincolo de defectul oricărei teorii în fața unicului, a universalului particu-

larizat al operei, există și aspirația — normală — a unei sistematicități (de care Sartre însuși nu scapă) totalizatoare.

Sartre surprinde, desigur, „trădarea necesară“ pe care o estetică ce se vrea a fi o metodologie cuprinzătoare (și ne permitem să afirmăm prin extensiune că acesta e scopul *oricărei* estetici), o realizează atunci cînd urmărește să situeze complexitatea ființei unei opere într-o schemă. „«A situa», pentru Garaudy, — spune el — înseamnă a pune în legătură pe de o parte universalitatea unei epoci, a unei condiții, a unei clase, a raporturilor sale de forță, cu alte clase și, pe de altă parte, universalitatea unei atitudini defensive sau ofensive (practică socială sau concepție ideologică)“ [3]. Referința critică este parțial valabilă dacă ne raportăm la concepțiile estetice sociologizante ce exacerbează viziunea marxistă a totalizării ierarhizate a concretului. Modul în care Sartre explică — în această perspectivă — înțelegerea dogmatică a „cazului Flaubert“ este relevant. „Marxismul contemporan — scrie el — raportîndu-se la esteticile marxizante occidentale — arată, de exemplu, că realismul lui Flaubert este în raport de simbolizare reciprocă cu evoluția socială și politică a micii burghezii a celui de-al doilea Imperiu. Dar el nu arată *niciodată* geneza acestei reciprocități de perspectivă. Noi nu știm nici pentru ce Flaubert a preferat literatura oricărui alt lucru, nici pentru ce el a trăit ca un anahoret, nici pentru ce el a scris *aceste* cărți și nu cele ale lui Duranty sau ale fraților Goncourt.“ [4] Dacă raportăm la Estetică ceea ce Sartre reproșează sociologismului marxist, observația pare justificată. Spunem „pare“ pentru că reproșul lui Sartre, întemeiat pe un „caz reprezentativ“ din domeniul artei (al culturii în genere), se adresează filozofiei care, oricum nu-și poate permite decît *sugestii* pentru o analiză de caz. Lipsa unei construcții estetice marxiste fundamentate pe sugestiile originare ale acestei filozofii (dacă exceptăm în parte monumentala „Estetică“ a lui G. Lukács, probabil mai puțin cunoscută în perioada realizării eseu-

lui *Questions de méthode*), ca şi o anume exagerare — mai mult sau mai puţin dogmatică — a unor încercări marxizante de a construi perspectiva estetică, îl duce pe filozoful existenţialist la propunerea unei alternative posibile, care ar suplini lipsurile unei viziuni particularizante, prin metoda numită „progresiv-regresivă". *) În cazul Flaubert, particularitatea trăirii istoriei sociale prin prisma *unei* familii, coborîrea „universalului" la clarificările obscure ale conştiinţei unui individ în formare pot lămuri multe din opţiunile ulterioare — la maturitate — ale acestuia, pot susţine modul specific lui de a-şi însuşi şi transmite perspectiva ideologică dominantă. Sartre propune combinarea unei analize sociologice de tip monografic — la nivelul clasei, al comunităţii de ansamblu şi al comunităţii restrînse în care se formează creatorul — cu o psihanaliză a trăirilor singulare concretizate în operă şi relevate prin maniera socială în care publicul o asimilează, pe fondul explicaţiei existenţialiste de ansam-

---

*) Ni se pare, pe de o parte, inutil a relua afirmaţia susţinută în primul capitol al acestei lucrări, că atît Marx cît şi Engels nu şi-au propus o analiză a fenomenelor particulare — chiar şi în artă — decît în măsura în care acestea le permiteau ceea ce s-a numit „totalizarea ierarhizată a determinărilor fundamentale ale fenomenului real", perspectiva „ridicării la concret" permiţînd o retroacţiune continuă asupra modelului teoretic. Din acest punct de vedere, critica realizată de Sartre la adresa afirmaţiei lui Engels asupra „axei mediane" a curbei evoluţiei sferei culturale, care ar impune eliminarea „vieţii reale" în favoarea unei „universalităţi ce se limitează a se înfăţişa indefinit în ea însăşi" [5], nu ni se pare plauzibilă, întrucît Engels însuşi nu a urmărit o coborîre la „cazurile particulare" specifice, ci numai demonstrarea autonomiei sferei culturale în cadrul determinaţiilor de ansamblu ale epocii, autonomie cu atît mai evidentă cu cît „distanţa istorică" faţă de epocă este mai redusă. Pe de altă parte, reproşul lui Sartre poate fi susţinut în cazul oricărei concepţii filozofice (inclusiv existenţialismul !) şi, cu atît mai mult estetice, defectul teoriei totalizatoare fiind — cum s-a spus deja — tendinţa sistematică ce, în problema domeniului specific artei, poate duce cel mult la o metodologie generală dinamică — unicul neputînd fi cuprins într-o schemă decît prin schema lui însuşi, unică prin urmare.

blu. Se ajunge astfel la înțelegerea faptului existențial al alienării și reificării omului în munca sa, după ce oricare om ce se formează „trăiește mai întîi, copil fiind, din munca părinților săi.“ [6]

Lăsînd deoparte intenția absolută a „definirii indefinibilului“, a surprinderii și generalizării particularului și unicului, metoda „progresiv-regresivă“ nu duce nici ea la definirea valorii operelor (lui Flaubert în exemplul dat), cel mult constituind o critică vie prin dinamicitate a unor scheme totalitare în favoarea altora asemănătoare. Și aceasta pentru că, deși putem afla *de ce* a scris Flaubert aceste cărți, *de ce* a preferat literatura ș.am.d., nu putem totuși afla în acest mod *de ce Doamna Bovary* este o valoare și nu *Germinie Lacerteux* a fraților Goncourt, de pildă. Chiar dacă monografia familială și psihanaliza ne vor permite distingerea unor accidente biografice net diferite, chiar dacă — prin urmare — categorisirea sociologică ne va duce la constatarea unor similitudini de mediu social și ideologic, toate acestea nu ne vor împinge la afirmația că *Doamna Bovary* este o valoare numai datorită faptului că, în cazul „micului“ Flaubert, relația lui cu propria mamă nu a fost determinantă în formarea individului matur din cauză că deasupra plana umbra teribilă a tatălui. În pătrunderea „subsolului“ operei, a motivației sale, constatarea poate fi — și este — realmente interesantă dar putem afirma că *Doamna Bovary* ar fi reprezentat *oricum* o valoare, chiar și dacă biografia autorului nu ar fi fost cunoscută. Ecoul *Cîntecelor lui Moldoror* ale lui Lautréamont este încă — din acest punct de vedere — apropiat.

Biografia socială a operei contează desigur. G. Lukács poate fi criticat atunci cînd afirmă că „realismul nu este un stil între alte stiluri, ci baza însăși a întregii literaturi“ și că, în această situație, „celelalte stiluri nu pot să apară decît înăuntrul realismului“ [7], pentru că se plasează în planul a ceea ce am denumi „universalul abstractizat.“ Dar dacă ne raportăm la operă putem susține ca teza „mimesisului“ (gîndită în sens larg) dă posibilitatea

considerării realismului ei de ansamblu drept o configurație psihică și atitudinală de natură estetică ce o conformează cu „axa mediană“ a dezvoltării istorice, plasînd-o într-o ordine specifică. Ca și în cazul metodei progresiv-regresive, putem ajunge la o serie de judecăți certe asupra valorii operei, de „sus“ de această dată, fără însă a realiza specificul singular al valorii ei. Am arătat mai înainte că „metoda Lukács“ dă o schemă flexibilă și dinamică a calificării valorii estetice. „Metoda Sartre“ permite particularizarea *condițiilor* creației, amprenta lor asupra creatului. Ea nu relevă însă *de ce* creația dată are sau nu are valoare.

În fond, atît Lukács cît și Sartre (prin resuscitarea concepției marxiste a „reîntoarcerii la concret“) au, dintr-o anume perspectivă, dreptate. Problema rămîne însă în continuare aceeași. Lukács ajunge la justificarea totalizării ierarhizate a determinărilor fundamentale ale fenomenelor realității prin activitatea estetică încorporată in operă ; Sartre ajunge la cerința stabilirii unor „mediațiuni“ între „universalul abstract“ și „universalul concret“, care să dea seama de condițiile particulare ale creației. Primul justifică *ce* este valoarea și *cum* este ea. Al doilea încearcă să surprindă ce *o* condiționează și *în* ce mod.

În fața operei vii, cu lumea ei autonomă și unică, amîndoi rămîn însă în planul teoriei *despre*. Nici unul, nici celălalt nu pot spune de ce tocmai *o anume* operă este valoare, deși încearcă și — am certificat în cazul Lukács — reușesc uneori să surprindă cum se structurează și se fundamentează ea.

Pentru Lukács este semnificativă selecționarea situațiilor caracteristice modului specific uman de existență, adică conștientizarea momentelor definitorii pentru crearea de sine a genului uman. El pornește — ab initio — de la considerarea faptului că în procesul obiectivării subiectului, subiectul se depășește spre un univers uman, spre genericul uman. Sartre va încerca operațiunea inversă — în sensul „ridicării la concret“ — forțînd ceea

ce el numește „universalul abstract" să se concretizeze. Am văzut însă în ce măsură viziunea sartreană duce la pierderea „indefinibilului" din dorința definirii lui. Lukács va căuta în prelungirea aceleiași „ridicări la concret" să sesizeze ce depășește accidentalul istoric fără a pierde generalitatea „genului" și concomitent, fără a-l înstrăina de procesualitatea concret-istorică cu „zig-zag-urile" ei. Eliminînd accidentalul istoric prin condamnarea „ismelor", a dogmatismului ce restrînge funcționalitatea social-istorică a unei opere la limitele epocii ei, el riscă să elimine și „accidentul" istoric pe care îl reprezintă opera cu valoare perenă. Și aceasta deși genul uman se află „subiectiv și obiectiv, continuu în mijlocul unui proces; el este un rezultat ce nu rămîne niciodată identic cu sine însuși, al interrelațiilor dintre colectivitățile omenești mai mari sau mai mici, mai apropiate sau mai depărtate de natură, respectiv superior organizate, coborînd pînă la faptele, gîndurile și sentimentele fiecărui individ, care se varsă toate în rezultatul final, modificîndu-l, modelîndu-l."[8] Concluzia lui Lukács, a corectării și dezvoltării generalității speciei prin experiența istorică rămîne perfect valabilă cîtă vreme nu ne raportăm la „accidentul" istoric propriu-zis. Deși subiectivitatea depășește — în proiectul său — zona strictei individualități (chiar fără a o anihila), în procesul creației, profunzimea cuprinderii realului rămîne la stadiul particularității grupului sau colectivității sociale din care creatorul face parte în operele conjuncturale sau se menține în cadrul general al conștiinței de-sine a genului atunci cînd depășește axiologic epoca. Problema care se pune nu este aceea a recunoașterii „lucrărilor" conjuncturale, problemă oricum extraestetică în perspectiva valorii — ci, aceea a stabilirii faptului că *o* operă — evident, „necomandată" expres — ideologic — reprezintă o valoare sau nu. Lukács pierde parțial în această direcție planul totalizării ierarhizate a determinațiilor reale ale obiectului atunci cînd afirmă că „Subiectul particular al artistului — în vederea

transformării subiectivităţii sale — trebuie să se arunce *à corps perdu* în procesul creaţiei. Reuşita acestuia — *presupunînd talentul* (s. n. *)) — depinde tocmai de faptul dacă, şi în ce măsură artistul este capabil nu numai de a şterge din el ceea ce e numai particular şi de a găsi şi desluşi în sine însuşi nivelul generic, ci, mai curînd, de a-l face pe acesta accesibil trăirii ca esenţă tocmai a personalităţii sale, ca centru organizator al relaţiilor ei cu lumea, cu istoria, cu momentul dat din procesul de dezvoltare a omenirii şi cu perspectiva ei de mişcare — şi anume, tocmai ca expresia cea mai adîncă a reflectării lumii înseşi.“ [10] Lukács cere de aceea, raportarea operei, pentru sesizarea în ea a expresiei conştiinţei-de-sine a genului uman, la istorie, singura care elimină accidentalul în faţa perenului. Or, trebuie în acest caz să ne punem întrebarea asupra capacităţii noastre de a distinge valoarea operei noi, *contemporane nouă,* ca şi a rolului esteticii — ca teorie — în proiectarea unei scheme axiologice valabile. Intervine — şi Lukács va susţine — totuşi — această direcţie — experienţa estetică. Activitatea estetică este o modalitate a subiectivităţii de a lua contact în multiple feluri cu re-

---

*) Lăsînd deoparte faptul că termenul „talent“ ne apare — atunci cînd ne referim la planul ierarhiei axiologice a operelor — ca inoperant, este de notat că Hermann Istvan în lucrarea sa — citată — despre Kitsch, scrie, amintindu-l pe Lukács, că „proclamarea tehnicizată a minciunii sociale şi umane care derutează masele muncitoare“ ... poate fi realizată cu „talent“, „printr-o tehnică împrumutată de la artă, alteori «născută» dintr-un suprem dispreţ faţă de cele mai elementare aplicaţii pentru desen sau scris etc, fiind funciarmente mincinoasă. Adevărata problemă majoră — adaugă el —, constă în aceea că însuşi *consumatorul de Kitsch protestează împotriva oricărui adevăr*“ [9]. Noţiunea de „talent“ pare în acest caz extrem de neclară, ea putînd desemna îndemînare tehnică, simţ al proporţiilor, simţ al jocului, adîncime genuină etc. etc.., cea ce la nivelul teoriei despre reprezintă oricum un moment de inadecvare.

alitatea, de a împreuna obiectivitatea cu „centrarea" pe profunzimile ființei umane, în așa fel încît ea să apară ca o deschidere către om, prin care „subiectivitatea" să se manifeste ca o trăsătură inerentă, „ființînd în sine" a obiectelor construite în „reflectarea" artistică. Trebuie însă subliniat că, abia de aici, după ce se poate produce — cum s-a văzut — despărțirea — prin perspectiva activității estetice — aspectului fenomenal de cel esențial, Lukács se va menține pe teritoriul „generalității abstracte", (necesar dealtfel în sistematica esteticii), considerînd că arta „poate păstra pentru întreaga omenire, ca momente ale devenirii omului ca om, acele momente (oameni și destine, cauze și motive, precum și reacții afective față de acestea etc. etc.) care, în singularitatea lor individuală, întrupează această legare indisolubilă cu ceea ce este general și durabil și în care devine evident, în mod nemijlocit, că omul, în acest context, nu cunoaște numai lumea sa proprie, produsă de el, adică de omenirea din care face parte, ci o și trăiește ca pe a sa proprie."[11] Contează doar de acum ceea ce Sartre definește ca „*hysteresis*" al operei în raport cu epoca în care apare, pe de o parte, și, pe de altă parte, în ce măsură, dincolo de „hysteresis" se regăsește în *această* operă în mod particular și unic totodată, nu numai lumea „proprie" omului, ci și posibilitatea de a o trăi — în mod individual și într-un anume sens, unic — „ca pe a sa proprie". „Dar viața — scrie Sartre — nu este un roman, și aceste succesiuni fără regulă și rațiune care se pot extrage din opera însăși ne trimit, dincolo de noi înșine, la desenele secrete ale autorului."[12] „Totalizarea" lukácsiană, valabilă în planul desemnării în genere a Valorii estetice nu mai funcționează decît ca principiu director *ca deschidere spre*, ce ne ghidează, „dincolo de noi înșine", dar în noi, într-o lume imaginată și reală totodată, în aparența sa, care, indiferent de „desenele secrete ale autorului" reprezintă un impact între aspirațiile *noastre* spre perfecțiune, spre autoîmpli-

nire și „lumea" ireală ce satisface — multiplu, dar în mod particular — aceste aspirații, trimițîndu-ne la lumea reală. *)

Întrebarea, de ce o operă care satisface aceste cerințe — corespunzînd schemei generale a omului de a satisface și concomitent depășind-o — devine valoare, se pune în continuare.

Teoria estetică rămîne o „metodologie generală". În ce măsură această metodologie duce la clarificarea raportului cu opera nouă și este satisfăcută de respectivul act apare însă ca o problemă de „ridicare la concret". Lukács a încercat — și uneori a reușit în planul teoretic — „imposibila sinteză". Scepticismul lui Sartre față de posibilitățile totalizatoare ale unei „mari estetici" este totuși și el întemeiat.

---

* Nu putem fi de acord cu aceste concluzii cu trimitere directă la arta modernă (ce se supune mai greu canonului conceptual și datorită „exploziei formale" specifice), după care „idolatria formei-ca-senzualitate-pură" duce la o indiferență față de conținutul ideologic al mesajului, la „individualismul exacerbat" sau chiar la „îndepărtarea artei de solul fertil al valorilor umane"[13] cum crede Galvano della Volpe. Chiar mai mult decît Lukács care, după ce ajunge la schema teoretică cea mai flexibilă și mai promițătoare, coboară cînd e vorba de opere spre planul unui „universal abstract" printr-o exacerbare restrictivă a sensurilor „mimesisului" din dorința recunoașterii — cît mai riguroase — a angajării, G. della Volpe exagerează — în realizarea scopului propus, rolul „humusului istoric" ca plan de situare a operei noi. Reproșul lui Sartre la adresa lui Garaudy devine perfect valabil și în acest caz. În fond, nimeni nu neagă actualmente importanța socialului în fundamentarea și trăirea operei de artă. Ceea ce contează însă în artă este în ce măsură acest fundament este dezvăluit și (sau) ilustrat într-o operă care tehnic se poate realiza în multiple feluri și, de aici, în ce măsură această „îmbinare" poate satisface cerințele unui public social și particular totodată. Perspectiva istorică cuprinsă în experiența estetică prezentă nu înseamnă închistarea acesteia și lipsa ei de deschidere spre viitor. Este de aceea de înțeles — pe de o parte — opacitatea lui Lukács la opere valoroase ale artei moderne deși — pe de altă parte — el face un paradoxal apel la istorie (gîndită și ca perspectivă asupra viitorului) în judecarea acestora.

*

Elementul estetic rămîne elementul esențial al artei. O operă nu poate fi „moment“ al artei fără a intra în ordinea estetică. Estetica este condamnată să se regăsească de fiecare dată în fața tentativelor de valoare care sînt operele, în planurile generalității sale. Ea nu poate arăta de ce o operă este valoare dar „răzbunarea“ trădării pe care operele i-o impun este că fără a avea o realitate estetică în sine, în componentele lor, nici una dintre ele nu pot fi opere de artă. Renunțarea la „marile estetici“, specifică epocii noastre, din nevoia cuprinderii și mai riguroase a valorii operei de artă a dus — cum am văzut deja în capitolele anterioare — la apariția unor „estetici parțiale“, estetici de domeniu, care au părut a se apropia mai mult de fenomenul viu al artei. Am încercat să schițăm limitele acestor perspective ca și cîștigurile lor. Am încercat să subliniem însă și faptul că distanța între „estetic“ și „artistic“ se menține totuși în ciuda sau în prelungirea acestor „specializări“. „Se configurează astfel — scrie I. Ianoși — un fel de «foarfeci» specifice epocii noastre, cu brațele din ce în ce mai deschise : la un capăt — remarcabile lucrări literare, plastice sau muzicale, a căror neclaritate, în cazul că există, nu privește apartenența lor, ci doar natura lor genuină ; la celălalt — manifestări estetice, numeroase și felurite, situate pe cărări de multe ori lăturalnice față de ceea ce e considerată a fi magistrala dezvoltării artelor“ [14]. Desigur, divergența între lumea operei de artă contemporană și realitate, neizomorfismul ce o caracterizează, impune mai mult ca oricînd esteticii o cercetare particularizată. Esteticile „științifice“ se mențin însă tot la nivelul unei scheme osificante, o schemă — poate — mai riguroasă decît cea a „marilor“ estetici, dar prin aceasta cu atît mai incapabilă de a surprinde multiplele nuanțe ale unui fenomen unic ce este creat și creează, ce este stabil și dinamic totodată. Opera este o totalitate dinamică, ale cărei proprietăți structurale nu sînt aceleași cu cele ale propriilor sale „straturi“. De

aceea, chiar şi încercarea unei sinteze între planurile „de ansamblu" şi cele de „specializare" ale esteticii rămîne „sinteză de exterioritate". *) Plecînd la şi de la surprinderea universalului, chiar şi sub aspectele hipostazierii sale într-o perspectivă specializată (formal-semantică, sociologic- structurală etc), estetica rămîne totuşi exterioară complexului operei vii.

Şi totuşi, sinteza pe care o realizează estetica sau esteticile dirijează analiza. Fără perspectiva sintetică a teoriei estetice, experienţa cu operele n-ar fi decît o continuă reîntoarcere la punctul iniţial. Dar, s-o repetăm, fără analiza realizată de această experienţă, sinteza însăşi nu ar fi posibilă. Consacrarea estetică ce se acordă — ca model — unei opere, nu se poate fundamenta fără dialog viu cu aceasta, cu „taina" sa. Estetica produce schema, modelul valorii şi al modului de a detecta această valoare. Dar, atît modul de a surprinde valoarea cît şi valoarea însăşi sînt rezultatul raportului unei

---

*) Există tendinţe — normale şi necesare dealtfel — de a apropia „mari" estetici de cele specializate şi exemplele sînt numeroase. Am urmărit în capitolele anterioare o serie de asemenea apropieri posibile. Motivaţiile sînt multiple şi multe dintre ele valabile. „Explozia formelor", postulatul polisemiei, constructivismul artei moderne au pus „marile estetici" în dificultate fără a uşura însă misiunea celor „specializate". Transformarea „Weltanschauungului" în epoca modernă este o certitudine de neînlăturat. Să nu uităm că „împrejurările sînt schimbate de oameni şi că educatorul însuşi trebuie să fie educat", cum o spune Marx [15]. De aceea graba cu care s-a operat distanţarea esteticilor „specializate" de marile sisteme estetice este în parte justificabilă, deşi analogiile structurale căutate între metodologiile ştiinţifice şi universul axiologic al artei moderne nu realizează nici ele mult mai mult pentru cunoaşterea destinului particular al unei opere de artă, rămînînd în continuare pe teritoriul conceptului. Sensibilitatea culturală a suferit, desigur, mutaţii complexe dar aspiraţia spre totalitate pe de o parte şi aspiraţia spre individualitate, pe de altă parte, rămîn totuşi caracteristicile majore ale mediului uman. Sînt în aceste condiţii explicabile, în succesiunea lor istorică, ambele tendinţe. „Dialectica e vicleană, devenirea e plină de sinuozităţi şi, la un moment dat, te poţi trezi pe spirală deasupra segmentelor părăsite şi uitate" constată I. Ianoşi. [16]

conștiințe vii ; cu un obiect viu, cu opera și necesitatea teoretizării modului de a judeca valoarea se fundamentează pe însăși capacitatea judecății de valoare de a se realiza. Experiența estetică presupune, prin urmare, prezența experienței actuale, a experienței critice a judecății. Dacă acceptăm distincția între gradul de generalitate al teoriilor, atunci trebuie să considerăm că experiența critică, cea a contactului *actual*, cu o operă nouă, fundamentează o teorie „de rang mediu" în raport cu estetica, teorie care este critica. Pentru că, deși experiența critică presupune o actualizare a judecății, ea nu este niciodată total spontană.

„Judecata [critică] nu este un decret — scrie G. Picon în *Scriitorul și umbra lui* —, ci o recunoaștere : a critica înseamnă a recunoaște în operă prezența (sau absența) unei valori. În *Mînăstirea din Parma*, Balzac recunoaște prezența geniului romanesc ; în *Hernani*, absența geniului dramatic. Acesta e criticul." [17] Nu vom fi de acord cu Picon atunci cînd susține că experiența critică este „la fel de dezamăgitoare ca și celelalte perspective". Experiența critică reprezintă actualizarea momentană a experienței estetice (în sensul în care am încercat să o definim), actualizare ce, prin însuși actul actualizării sale, nu reprezintă o perspectivă definitivă. Vom vedea, dealtfel că așa cum critica „științifică" își pierde importanța în istorie și critica „impresionistă" (dar impregnată evident de criteriile pe care experiența estetică le furnizează), suferă de o „inconsecvență" consecventă. *) Desigur, judecata critică reprezintă o anume

---

*) Sînt semnificative și „criticate" din acest punct de vedere în critica literară românească, exemplele de „inconsecvențe" cu aceeași operă — în timp — ale lui E. Lovinescu. Dacă înlăturăm distanțarea lui față de operele *succesive* ale unuia și aceluiași autor (fenomen ce — în nici un caz — nu i se poate reproșa criticului), distanțarea critică față de *aceeași* operă în timp nu ne apare nici ea ca o „trădare" a misiunii sale. Istoria schimbă perspectivele, operele noi pot depăși o promisiune sugerată într-o anume operă, criteriile se modifică și se îmbogățesc pe măsura adîncirii experienței cu operele.

apreciere a conformității sau a neconformității structurii (sau structurilor) specifice unei opere cu o anume schemă (proiect-structurală) estetică. Judecata critică permite consemnarea „excepțiilor“ față de regulă, a „disproporțiilor“ față de „proporție“, în mod „științific“ sau în mod „spontan“. Critica presupune, cu alte cuvinte, o definire momentană a perfecțiunii, un ansamblu de criterii flexibile, o *trimitere la,* recunoscută ca temporară, dar avînd toate argumentele pentru a o transforma într-o *trimitere spre* structura nouă, necanonică, purtătoare mai mult sau mai puțin conștientă a unei noi doctrine. Evident, am preluat cazurile extreme, în ciuda aparentei sale „spontaneități“ experiența critică reprezentîndu-ni-se totuși ca adecvare continuă a dinamicii experienței estetice. *) Este de aceea corect a afirma că : „Ar trebui să se recunoască cinstit că istoria criticii prezintă *un interes intrinsec* (s.n.), independent de legătura ei cu istoria practicii scrisului : ea constituie pur și simplu o ramură a istoriei ideilor care se află într-o relație destul de slabă cu literatura propriu-zisă produsă într-o anumită epocă. Fără îndoială că se poate demonstra influența teoriei asupra practicii și, într-o măsură mai mică, a practicii asupra teoriei, dar aceasta este o problemă nouă și dificilă, care nu trebuie confundată cu istoria internă a criticii.“ Din altă perspectivă confruntînd fenomenul diversificării esteticilor specializate în raport cu vivacitatea operei moderne, I. Ianoși a ajuns la o concluzie similară cu aceea pe care R. Wellek o expune mai sus. Justificînd

---

*) Așa cum „praxis-ul“ sau practica reprezintă o sintetizare generalizatoare a „practicilor“ propriu-zise și experiența critică ne apare ca un moment particularizat, temporar, al experienței estetice. Tot așa cum termenul de praxis permite distingerea și încadrarea „practicilor“, experiența estetică cere experiențele critice înaintea teoretizării ei în planul esteticii. Ea le canalizează și le nuanțează, apărînd ca „istoricul“ în raport cu „actualul“, „istoricul“ putînd fi conținut în „actual“ sau părînd — uneori — „inactual“ față de acesta. Repetăm însă că nu ne referim în nici un caz la operele conjuncturale, festiviste, ce sînt condamnabile — estetica și critica o confirmă — chiar și în prezentul istoric.

dealtfel ceea ce susținem în privința relației dintre experiența estetică și experiența critică și implicit dintre sistemul estetic (teoria) și cercetarea individualizată a operei noi, cel din urmă va susține în continuare: „Noi vom pleca, în general, de la principiul că relația dintre teorie și practică e indirectă și că, în ceea ce ne privește [istoria criticii moderne — n. n.], o putem ignora, pentru că ceea ce ne propunem este, în primul rînd, să ajungem să înțelegem anumite idei. Aceste idei vor trebui, firește, să se aplice în literatură și, bineînțeles, vor fi confruntate cu normele generale elaborate pentru operele literare și, în consecință, cu teoria literaturii de care dispunem“ [18]. Cazuistica poate fi — „firește“ — extinsă la teritoriul criticii de artă în genere.

*

Critica — chiar și cea „fără criterii“ prospective — se va reclama (și va reclama) întotdeauna de la un fundament teoretic doctrinar. „Există *reguli ale artei* (s.n.) în funcție de care judecăm operele. Clasicismul cunoaște cu precizie aceste reguli: sigur de ele, el este totodată sigur că în afară de ele nu mai există nimic“ [19], constată G. Picon. Critica va găsi însă întotdeauna în sine însăși o modalitate de a se autodepăși. Așa cum clasicismul consideră în secolul al XVII că „modelul antic“ este „măsura naturală“, dar dă un înțeles special acestui model, preferînd numai anumite aspecte alese ale lui, critica modernă va da și ea iluzia găsirii — relative — a „adevărului“ operei.

Dogma clasicismului are farmecul consacrării științei unui esențial uman suficient sieși. Particularul este o proiecție a universalului și universalul este perfecțiunea imuabilă. Presupunerea că natura umană are o „psihologie stabilă“ și că opera, în măsura în care se supune „regulii de aur“ poate fi cuprinsă prin funcționarea „uniformă“ a sensibilității și inteligenței face ca judecata critică să ajungă la constatarea conformității, să fie deci „bunul simț redus la o metodă“. Visul, fantasma, individualul sînt neesențiale în raport cu universalul pe care

regulile îl consacră. Cunoscînd „legile“ artei, cunoaştem opera şi aceasta ne scuteşte de orice alt efort. Numai astfel arta îşi îndeplineşte menirea, se supune autorităţii idealului, care este la fel de riguros ierarhizat, precum este autoritatea statală. Apelul la regulă garantează totul şi raţiunea o presupune. O spune Boileau şi o spune şi Pope : „Acele reguli care au fost nu născocite, / Ci doar descoperite, în vremuri de altădată, / Sînt tot natură, dar natură ordonată“. Desigur, critica clasică şi mai ales cea neoclasică nu exclud acel *furor poeticus*, invenţia, imaginaţia. O imaginaţie îndiguită de raţiune poate duce la „sublim şi simplu“, poate duce la perfecţiunea pe care Racine o defineşte (în prefaţa la *Berenice*) gîndindu-se la piesele sale : „o acţiune simplă... susţinută prin violenţa pasiunilor, frumuseţea sentimentelor şi eleganţa exprimării.“ Numai aşa se ajunge la reprezentarea naturii (ca realitate în general şi natură umană în special), numai aşa se poate ajunge la verosimilitate. „Cele trei unităţi“ susţinute cu atîta consecvenţă de D'Aubignac, cerinţele pe care le impun *decorum*-ul şi necesitatea verosimilului duc la pierderea istoricului ca actual, la concluzia, pe care o concretizează acelaşi Racine (în prefaţa la *Iphigenie*), că „bunul simţ şi raţiunea sînt aceleaşi în toate epocile“.

Idealul joacă pentru critica clasică rolul „patului lui Procust“. Fără ideal nu putem avea *la belle nature*, fără ideal nu putem să ne reprezentăm finalitatea etică şi ideologică a artei şi din această perspectivă opera nouă este de valoare numai în măsura în care se conformează acestuia, indiferent de modalitatea prin care îl reprezintă. R. Wellek observă dealtfel că : „În practica critică se acordă puţină atenţie relaţiei dintre imagine şi model, artă şi realitate, iar critică «socială», aşa cum o înţelegem noi, nu exista aproape deloc“. Frumosul „moral“ excludea dealtfel o asemenea critică, o premisă a valorii operei fiind finalitatea ei educativă, gîndită însă ca un respect al structurilor sociale constituite, ca o renunţare în faţa realului. Morala clasicismului critic este o morală conservatoare ce va apăsa întotdeauna asupra destinului

criticii ulterioare. Astfel, în perioada postclasică, în ciuda poziției sale „surîzătoare" în raport cu realitățile sociale, Voltaire va urmări aceleași principii în judecarea operei de artă. „În numele a ceea ce este «sublim și simplu» îl irita «noua tragedie burgheză», care îi părea o degradare a genului, deși privea cu destulă toleranță comedia lacrimogenă, scriind el însuși cîteva asemenea comedii."[20]

Nu este, de aceea, deloc uluitor că în condițiile „exploziei formale" și — desigur — și a sensurilor conținute, arta modernă va „produce" tardiv și nostalgic încercări de dogmatizare, contrare „spiritului" epocii sale, cu atît mai mult cu cît uneori dogma estetică este subsumată expres-manifest unei dogme ideologice neclarificate îndeajuns. Este semnificativă pentru o asemenea proiecție analiza situației criticii române din deceniul cinci realizată de I. Cristoiu în *Propunere pentru o posibilă istorie a literaturii române contemporane*, ce reprezintă o surprindere lucidă a amestecului „criteriilor" : „...această ambiție a monopolului principialității aparține în mod obișnuit unei personalități publicistice autoritariste, tinzînd să impună mai degrabă, decît să convingă, violent la cea mai mică *contrazicere* (s.n.)" ...și „această tendință a unor creatori, întîlnește anumiți factori specifici perioadei care îi dau posibilitatea să se transforme din posibilități în realități, din pretenție în realitate. Afirmați pentru rezolvarea revoluționară a unor probleme fundamentale ale literaturii noi, acești factori, cum ar fi : creșterea rolului de control și îndrumare al organizației obștești a scriitorilor, instituirea unui riguros control al presei și editurilor, creșterea responsabilităților Ministerului Artelor și Informațiilor în domeniul literaturii, vor avea ca efect secundar, alături de cel principal, pozitiv, din întîlnirea cu pretenția creatorilor de a fi singurii deținători ai adevărului, realizarea efectivă a monopolului principialității". Deși nu credem că literații și — în genere — artiștii români ai epocii aveau pretenția deținerii adevărului, „curajul" expresiei formal-informale nereprezentînd această perspectivă, I. Cristoiu

are totuși o justificare atunci cînd afirmă: „Monopolul adevărului nu este rezultatul unui gest prin care partidul, ca forță conducătoare în domeniul literaturii și artei, ar fi desemnat un anumit creator sau o anumită publicație ca fiind purtătorul lui de cuvînt în materie de literatură. Monopolul adevărului ca practică dominantă a vieții literare în perioada 1947-1953 s-a născut din întîlnirea ambiției firești a unor creatori de a fi considerați deținători ai adevărului, purtători de cuvînt ai partidului, cu anumiți factori specifici noii vieți literar-artistice, *în absența unor măsuri care să contracareze* (s. n.) efectele acestei întîlniri, care să înlocuiască elementele tradiționale de contracarare a tendințelor către monopolul adevărului."[21] În absența evidentă a „dictatului" statal, posibil în epoca înfloririi clasicismului, — și „respectat" de către acesta — dogmatismul modern a presupus — în critică — erijarea unor personalități sau a „reprezentanților" (!?) acestora în rolul de „cenzori oficiali" nostalgici după confortul judecății critice clasice, ce uitau oricum știutul *poeta vates*, *furor poeticus*, pe care arta l-a presupus întotdeauna și care, printr-o ciudată răsturnare a realității critice proiectau un *model* de operă în care influența „economicului", în sens de ideologie economico-politică, să transpară direct.

Dar pînă la „sublimările" din critica modernă, judecății critice clasice riguroase în propriul ei exercițiu îi va succeda o judecată mai puțin „damnată" care nu va mai avea însă nici un fel de criterii estetice fundamentale și criterii critice fluctuante.

Critica romantică se va justifica prin caracterul imprevizibil al creației genuine și va dărîma de aceea orice trimitere la *ceva*. Multitudinea de stiluri, fecunditatea căutărilor vor refuza criticii un stil, vor refuza o reducție, frumosul identificîndu-se cu zona în perpetuă mișcare care este gustul modern, „independent" de moment și, totuși, atît de profund dependent. Tradiția „marilor estetici", a teoriilor „de ansamblu" de acum începe, de la incapacitatea criticii de a mai stăpîni un fenomen pro-

teic prin „explozia" sa calitativă și, concomitent, tradiția „neîncrederii" în ele *acum* se va origina, din incapacitatea lor de a explica un obiect ce repetă „proteismul" fenomenului în genere, pînă la exasperare. Diderot va prefera acest „liberalism" artistic „canonului" clasic, Doamna de Staël va recunoaște diversitatea pe care romantismul o opune „ordinii" anterioare, va capitula în fața „dezordinii" existenței, ce stimulează expresia individualizată a aspirațiilor și necesităților particulare pe care „numai o exigență comună de toleranță și de sinceritate"[22], le pune de acord. Romantismul va fi, prin urmare, vinovat și de „decăderea" artei pe care o „surprinde" Hegel, dar și de resurecția ei ce va genera „nostalgia" teoretică a cercetărilor în analizele realizate atît la nivelul „superior" cît și în planul „rangului mediu". Poate de abia de aici se poate vorbi de o critică — în sensul corect al termenului — a operelor, poate de abia de aici se poate vorbi de necesitatea unei estetici. Estetica europeană tradițională își definește din acest punct vocația, intuită teoretic de Aristotel și definită, fără a o numi, de Marx, a recunoașterii „totalizării concrete", care va ridica atît de multe probleme.

*

O critică propriu-zis romantică nu există. Tendința de a obține în „dialogul" operei cu publicul „cît mai multă plăcere cu putință" cum o spune Stendhal, poate duce la orice. Nu judecarea operei contează — momentan — ci bucuria înfrîngerii canonului clasic, bucuria despărțirii de... Ideal.

Această „bucurie a despărțirii de ideal" va greva întreg demersul artei moderne și cu atît mai mult al artei contemporane care... se va vrea „ideală" prin toate trimiterile sale, de la reîntoarcerea la „sălbăticie" pînă la complexul rațional al happenning-ului, ce complexează încă o mulțime de critici, și experiența estetică. Această „bucurie a despărțirii de ideal" va duce pe teoreticienii artei la explicarea fenomenului în ansamblu, a „scheme-

lor" sale specifice — fie și dintr-o perspectivă sau alta — și îi va impune artistului creator neîncrederea — uneori sănătoasă — în principiile *unei* estetici, adică îi va stimula „facultatea" specifică de „a simți o frumusețe misterioasă încă nedescoperită".[23]

„În ce mă privește — afirmă Baudelaire — cred cu toată sinceritatea că cea mai bună critică este aceea care e și plăcută și poetică ; nicidecum una rece și calculată, care, sub pretextul că vrea să explice totul, n-are nici ură, nici pasiune și, cu bună știință, se dezbară de orice pornire a firii..."[24]. Dacă — în contextul dat — arta ajunge la a-și discuta existența printr-un poem, cum o spune același Baudelaire, este „de la sine înțeles" că Valoarea poate exista fără să existe. Ea devine însă o valoare cu orice operă nouă de artă. Nu există valoare în sine, și orice operă artistică este creatoare de Valoare. Dar întrebarea se va pune și pentru o asemenea „critică necritică" : de ce *o* operă este valoare și alta nu, cum ajungem la recunoașterea *Ei* și în ce măsură se justifică ea ? Mai mult, ne întoarcem la „nostalgica" interogație a posibilității unei scheme universal valabile a valorii în artă, a posibilității monstrării și demonstrării ei.

Critica va evolua pe teritoriul „damnat" spre o „impresie" specializată. Necesitatea raportării ei la teoria „superioară" apare mai vădită decît oricînd. Se pune, însă — din păcate — o nouă întrebare, ce ne închide cercul, și anume : este oare — cît de cît — valabilă această teorie (estetică, evident), în fundamentarea judecății noastre critice în raport cu opera nouă ?

Am ajuns astfel la întrebarea inițială. Criticul nu se poate lipsi de criterii estetice, iar criteriile îi impun — mai devreme sau mai tîrziu — contactul cu opera vie. Aceste criterii însă au o trimitere la altele, cele ale artei, în genere, pe care numai arta, prin istoria ei, le poate propune. Dacă consacrarea este opera... operei, despre operă numai estetica ne poate lămuri și numai critica ne poate trimite la ea.

Criticul modern, care purcede la analiza operei, chiar amestecînd criteriile, va încerca întotdeauna o perspec-

tivă de ansamblu asupra artei vremii sale. Și chiar dacă va exclude „impresionist“ raportarea la o anume „dogmă“ estetică el va fi pînă la urmă contaminat de ea: nu analiza operelor recunoscute ca valoare îl recomandă drept critic, ci modul în care, dincolo de apartenența — recunoscută sau nu — la o „tradiție“ estetică, surprinde, în funcție de *specializarea* experienței lui, caracteristicile (de *concordanță sau discordanță*), ale operei noi, adică, elementele prin care ea intră în domeniul „universalului concretizat“, elemente ce, momentan, dincolo de ceea ce ea reprezintă pentru sine, pot reprezenta și elemente în sine, de-sine-stătătoare, „genul uman“ altfel spus, dar... față de alte opere. Experiența estetică îi cere criticului comprehensibilitatea, parțială desigur, față de regulile generale ale artei și, uneori, față de „contextualitatea“ ei ideologică, ce, ulterior, poate fi ignorată. „Conștient de datoria de a judeca, dar conștient că faptul de a judeca în funcție de reguli precise condamnă la greșeli constante, conștient de insuficiența unei critici de consacrare și a unei critici de propagandă, conștient de frivolitatea impresionismului, ce o să facă criticul? — se întreabă G. Picon. O să încerce să descopere o perspectivă serioasă, satisfăcătoare asupra artei, *care să nu mai fie o perspectivă estetică de judecată*. Nașterea unei critici istorice, psihologice, filozofice nu e decît consecința neputinței care atinge orice critică de judecată.“ [25] Nici nu mai trebuie să ne întrebăm ce s-ar întîmpla dacă, în mod real, situația ar fi inversă. Și aceasta pentru că, în cazul oricărui critic (de specialitate desigur!), situația *este inversă*. Nu dorința de a elimina *orice* perspectivă estetică în judecata critică îl duce pe cercetător la depășirea teoriei asumate, ci, dimpotrivă, nevoia constatării validității ei. Spre deosebire de estetician, care încearcă, indiferent de „realitatea“ operei, încadrarea ei într-o „schemă“, chiar trădătoare, criticul este obligat prin actul contactării „spontane“ a operei să urmeze sau să se detașeze de calea regală a principiului. Abdicarea de la principiu este primul semn al contestării lui și, concomitent, primul semn al nașterii altuia. Nu e vorba, desigur, de o abso-

lutizare a „modalității", experiența critică reprezentînd o actualizare specializată a experienței estetice ce poate să consemneze și cazul de „conformare" a operei cu principiul teoretic, „abaterea" fiind, din această perspectivă, excepția ce confirmă regula ; o „excepție" însă mult prea obișnuită.

*

Critica modernă se reclamă mai profund decît oricare altă perspectivă anterioară de la un principiu estetic. Specializarea ei, ca și „înverșunatele" căutări ale „noutății" o duc inevitabil spre reclamarea unui principiu de fundament. Este vorba de ceea ce un continuator al marxismului, L. Althusser ar defini ca o „supradeterminare". Și, în ciuda oricăror aparențe, această supradeterminare (teoretică) există.

Nici un „critic adevărat" nu va începe altfel decît prin a fi delegatul spontan al unui principiu estetic (stabil sau contestator). Alquié va descrie „filozofia suprarealismului", dar textele lui distanțate în timp nu se confundă cu semnificația poemelor lui Breton ci, cel mult reiau „prefețele" acestuia, ele însele inconfundabile cu numitele poeme. Criticul se va deschide întotdeauna spre ansamblul fenomenului artei. Dar deschiderea lui va fi întotdeauna o deschidere din unghiul unui anume principiu, conștientizat sau nu, care îl va împinge la a judeca opera nouă (mai mult sau mai puțin apropiat de ea), în numele a ceea ce pentru el apare a fi idealul de operă. Și dacă, excluzînd (sau incluzînd) „nostalgia" unei dreptăți personale, el o condamnă sau o consacră în numele principiului, aceasta înseamnă tocmai că „supradeterminarea" de care vorbeam se exercită.

Pentru că o supradeterminare există chiar și la acest nivel. Althusser vorbește de o „contradicție supradeterminată" care ar constitui *„specificitatea"* contradicției marxiste (în planul teoriei contradicției, desigur). Coborîndu-ne însă spre primul moment al „totalizării" nu vom recunoaște oare această „supradeterminare" și la un nivel atît de particularizat în concre-

titudinea lui cum este opera și „discuția“ despre și asupra ei ? Nu ne-am propus în nici un caz să preluăm sugestiile lui Althusser asupra „marii“ supradeterminări pe care Marx o intuiește în planul de ansamblu al vieții sociale. Ceea ce la noi pare — totuși — a fi o metaforă, este o necesitate resimțită pe care critica afectată mai „ascuns“ de supradeterminare și estetica, afectată mult mai direct, o interpretează sau o transpun în moduri diverse. Estetica fenomenologică merge pînă la stabilirea unor „concepte ideale“, cărora opera le-ar putea fi subsumată. Lukács ajunge la necesitatea definirii „genului uman“, ca o supraordonare, Sartre concepe metoda „progresiv-regresivă“. Dar, atît „conceptele ideale“, cît și „genul uman“, ca dealtfel și rezultatele „metodei progresiv-regresive“ se modifică odată cu modificarea „împrejurărilor și a educației“. La nivelul „ideologiei“, fenomenul este concomitent profund rezonant și greu de sesizat, întrucît este caracteristică ideologiei „ascunderea“, sublimarea, interpretarea partinică. Ca „etaj mediu“ al esteticii, critica va transpune această „supradeterminare“ în „modă“. Care „modă“ desigur că va influența, specific, la rîndul ei, creația însăși, *) pentru că ansamblul ideologiei o influențează.

---

*) Ne referim în mod expres numai la planul artei și al domeniilor rezonante, estetic și critic. În planul ansamblului, fenomenul se realizează într-un mod mai puțin „spectacular“, cum o subliniază, dealtfel, Althusser : „...este suficient să rețin ceea ce trebuie numit *acumularea determinărilor eficiente* (rezultate din suprastructurile și împrejurările particulare naționale și internaționale) *asupra determinării în ultimă instanță prin economie*“ ; ... și „Trebuie atunci să se meargă pînă la capăt și să se spună că această supradeterminare nu aparține situațiilor aparent singulare sau aberante ale istoriei (...), ci că ea este *universală*, ..., că niciodată în istorie nu se întîmplă ca aceste instanțe care sînt suprastructurile etc. să se dea respectuos la o parte, după ce și-au îndeplinit rolul, sau să se risipească ca fenomenul lor pur pentru a lăsa să înainteze, pe drumul lor, al dialecticii, maiestatea sa economia, pentru că a venit timpul.“ [26] Acest fenomen explică, dealtfel și „nostalgia“ amintită a criticii dogmatizante „proletculiste“ în perioada competent analizată de I. Cristoiu în lucrarea pomenită, ca și aceeași „nostalgie“ după un viitor în care „maiestatea sa economia“ s-ar manifesta direct, la nivelul îngust, dar „supradeterminat“ al aceleiași critici.

Critica va încerca, îndepărtîndu-se de estetică, să se îndepărteze de această determinare mediată, consecința fiind ceea ce, în cazul criticii moderne, apare ca o evidență, apropierea și mai accentuată de ea, chiar mascată sub ceea ce am numit „modă", chiar asumată, conștient sau nu, sub masca de care am vorbit.

Critica modernă se va îndrepta, în consecință, cu un arsenal tehnic impresionant spre analiza conținutului. Chiar și „forma" exprimă un conținut și ceea ce contează în acest caz este „expresia care produce impresie", cum ar spune Thomas Mann. Și dacă prin conținut se probează într-un fel sau altul „angajarea" creatorului, numai experiența „spontan-organizată" a criticului sau „manifestul" critic al autorului o poate explica. Pentru că dacă „dezvăluirea" reprezintă (printr-o multitudine de forme fluctuante) o modalitate de acțiune a artei asupra celorlalte structuri, numai critica o poate realiza eficient, numai ea o poate direcționa.

Critica modernă își va asuma, în acest caz, o viziune constructivă, consubstanțială operei, care nu va mai ține seama de „impresia" pe care *ea* o produce, ci, de ceea ce ea ar fi trebuit să producă. Critica modernă va proceda prin aceasta corect și arbitrar totodată. Corect în măsura în care misiunea criticii este de a surprinde în ce fel opera realizează *în imediat* o valoare presupusă, și, arbitrar, în măsura în care această presupunere a valorii concrete este cenzurată de „criterii" critice care susțin o implicare a criticului în „supradeterminarea" impusă de grupul, mediul și epoca sa. R. Wellek scrie că „Fiecare critic are o poziție motivată de biografia sa : educația pe care a primit-o, cerințele profesiunii sale, exigențele publicului său."[27] Mai mult decît atît, din dorința, firească, de a fi în pas cu „moda" în creație, stimulînd-o, propunînd ea însăși mode, „prin achiziția de idei din cele mai diverse domenii, capabilă să intre în alianță sau într-un conflict deschis cu diverse ramuri ale științelor umaniste — cum observă Romul Munteanu —, critica este în felul acesta supusă unui proces de perimare, mult mai rapid decît fenomenul literar."[28]

Asumîndu-și o perspectivă teoretică, specificizată „printr-o achiziție de idei" din domeniul unei „științe umaniste", ea însăși — uneori — în conflict cu celelalte, critica modernă va urmări mai puțin (dar cu cîtă „tristețe" !) o pronunțare asupra valorii, în favoarea descoperirii sensului ei. Nu interesează dinamica operei, ci „fotografia" ei în dinamică, nu contează lumea ei concretă în irealitatea ei, ci trimiterea abstractă la lumea reală care o motivează și care îi poate, prin aceasta, da un sens. Opera trebuie deci fixată într-un „spațiu" care să ducă la o anume „stabilitate" a expresiilor ei, un fel de „repaos" care o clarifică momentan. Critica modernă ar vrea totuși acel „Uvedenrode / Peste mode și timp / Olimp !", ce o împinge pînă la negarea tradițiilor, la „paricid". În raportul cu opera vie, „Olimpul" se va vădi (dar de ce nu ?) caracterizat ca „Pendular de-ncet, / Inutil pachet, // Sub timp, / Sub mode / În Uvedenrode", cum poetizează Ion Barbu. Și astfel, deși operele însele nu se sustrag istoriei, ele vor depinde temporar, în timpul istoric concret de „inutilul pachet" care este istoric, fără să fie istorie, care le reprezintă „sub mode / în Uvedenrode".

Ca și estetica, critica nu poate fi însă condamnată. Dacă în exercițiul judecății critice, în experiența sa „spontană" cu operele, criticul le alege pe acelea care par să coincidă cu expresia actuală a limbajului, cu deschiderile momentane ale uneia sau alteia dintre „științele umaniste", el impune, concomitent, o ierarhie — temporară și ea — ce este, în ultimă instanță, ierarhia principiului estetic la care se raportează. Să o repetăm, numai *în ultimă instanță* și pînă la această instanță drumul este mult mai lung decît pare. Și astfel, ca să exemplificăm, dacă în prefața la antologia *De Rimbaud au surrealisme*, Georges-Emmanuel Clancier are dreptate cînd susține că „În fața ochilor noștri nu e decît victoria : aceea a operelor, incomparabil frumoase și liberatoare..." ; el se contrazice atunci cînd afirmă, totodată : „Eu nu cred deloc în semnificația clasamentelor aplicate poeților..." [29], ajungînd pînă la urmă el însuși la un „clasament" critic, pe care, oricum, o antologie îl presupune întotdeauna.

Critica, îndeosebi critica modernă, nu va realiza, chiar şi atunci cînd o proclamă deschis, în numele unui sistem oarecare, decît o experienţă particulară. O experienţă ce are pretenţia să influenţeze experienţa istorică a artei : experienţa estetică. Prin eludarea „spontană“ sau prin asumarea la fel de „spontană“ a unor principii de ansamblu, ea nu depăşeşte cu mult ceea ce am numit „receptarea specializată“ a operei şi traducerea ei într-o expresie specializată mai cuprinzătoare.

Şi totuşi, nu ne putem lipsi de experienţa critică, oricîte variante ar alege ea.

Deşi criticul tinde vrînd-nevrînd la „uitarea“ perspectivei istorice, el rămîne mereu cu gîndul la istorie. Lectura imanentă a operei, pentru căutarea acelui „sens intim şi ultim ce se găseşte în ea, un sens ce trebuie interogat el însuşi şi el singur“ [30], cum gîndeşte Serge Doubrovsky, în eseul *Corneille et la dialectique du héros*, rămîne totuşi o căutare a perspectivei „corecte“ în istoria artei, aşa cum şi-o asumă istoria umanităţii. Şi nu ne înşelăm dacă ajungem la credinţa că o asemenea „proiecţie“ o încerca — de exemplu — şi Sainte-Beuve cînd respingea operele lui Balzac, dincolo de motivele „psihanalitice“ pe care autorul i le-a oferit.

Orice lectură critică este o lectură imanentă, indiferent de conştientizarea sau nonconştientizarea principiului estetic sau estetico-filozofic care o fundamentează — „reflexul“ ideologic manifestîndu-se chiar şi prin respingerea oricărui principiu — „nostalgia“ criticului putînd fi explicată, dincolo de dogmatizările personale, şi prin această perspectivă asupra istoriei. Nu ne interesează de aceea *din ce cauză* Sainte-Beuve a respins operele lui Balzac, deşi putem analiza principiul, flexibil aplicat, de la care a pornit. Ceea ce ne interesează este însă că dialectica istoriei a relevat că lucrările balzaciene continuă să fie gîndite ca valori, să satisfacă prin urmare exigenţe contemporane, în ciuda (sau tocmai datorită) blamărilor lui Sainte-Beuve, pe care, totuşi atîţia critici şi l-au reclamat ca înaintaş. Opera triumfă asupra criticii şi creatorii se pot consola cu... privirea critică a viitorului.

Să fim totuși de acord : critica percepe specializat, admite sau condamnă, polemizează chiar, numai cu operele care merită acest lucru. Critica nu discută polemic operele „cuminți". O critică unanim laudativă este la fel de înspăimîntătoare ca și uitarea.

Critica, mai ales critica modernă, nu vrea să se situeze nici *dincolo* nici *dincoace* de opera literară. Judecarea operei prezente o obsedează și încercarea ei este degajarea, prin raportarea continuă la operă, — obiectul unitar și total al criticii — a *adevărului*. Constatăm încă o dată că, indiferent de metoda sa particulară, criticul ajunge mai puțin la „surprinderea" valorii, cît la „adevăr" adică la constatarea coincidenței între viziunea sa subiectivă, „supradeterminată", și densitatea textului.

De la „siguranța" criticii clasiciste încoace întreaga evoluție a criticii poate fi pusă sub semnul „nostalgiei" după criteriile sigure pe care numai un perimetru anterior definit — și riguros aplicat în creație — le oferea. Și aceasta pentru că, în absența acestor criterii sigure „spre deosebire de opera literară care-și asigură certificatul de durată prin valoarea ei relativ autonomă, critica privită ca un discurs de gradul doi reprezintă un act de relație, o *«operă parazitară»* menită să exprime o atitudine datată în timp, față de un fenomen care tinde să se eternizeze." [31]

„Fenomenul trăit" de critic, opera, capătă acel caracter transistoric numai atunci cînd este proiectat pe fundalul existenței sociale de ansamblu, care existență prezintă ea însăși „accidentalități" ce pot modifica și modifică, prin „supradeterminare" universul intențional, de „așteptare" al criticului. Opera rămîne, critica se transformă. Și dacă se ajunge la considerarea criticului drept un „individ stînjenitor", acest lucru nu înseamnă că trebuie să renunțăm la el. „Sensul pe care opera literară îl poartă în ea nu este o posibilitate moartă, înscrisă odată pentru totdeauna în lucruri : este o posibilitate prizonieră a unui ansamblu de semne, pe care o eliberez și căreia îi dau viață, nu în calitate de semnificație care ar viza un aspect al lumii sau un moment al istoriei obiective, ci care *mă*

vizează, pentru că este *a mea*". Mîndrie deșartă de critic ce, dincolo de justa constatare că „*Orice critică nu este descifrare decît pentru a deveni înfruntare*", nu observă că această „înfruntare" nu ajunge la „afirmarea valorilor", ci la *propunerea* lor. Critica propune valori, fără a fi „inocentă", dar și fără a fi sigură de afirmarea lor. Efortul ei spre explicit este o dezvăluire momentană a particularizării experienței estetice și atunci cînd spune *ceea ce este* și atunci cînd spune *ceea ce trebuie să fie*. „Unificarea sensului este deci *o exigență practică* a înfruntării dintre doi oameni printr-un text, atunci cînd, încetînd să mai degajeze cu o mînă expertă diversele structuri cu diversele lui instrumente, criticul formulează în sfîrșit o judecată de ansamblu asupra universului uman care îl solicită ; atunci cînd, dincolo de semnificațiile tehnice pe care le acumulează cercetarea lui, se vede obligat să le unifice, pentru a spune *da* sau *nu*, sensul profund al unei experiențe care îl pune chiar pe el în discuție, în ființa și în valorile lui" [32], notează S. Doubrovsky. Experiența estetică se particularizează în experiența critică printr-o poziție care este asumată „pe răspunderea" criticului.

Că experiența critică modernă caută să explice ceea ce este implicit în operă, am mai spus-o și este un fapt constatat deja. Revelare a „negativului unei fotografii" această tendință este oarecum justificată. Restituirea conținuturilor implicite plecînd de la enunțurile date în operă poate releva și relevă „locurile pe care le ocupă unul în raport cu celălalt cele două personaje între care circulă respectivul enunț". Ilustrarea pe care François Flahault o dă în *La parole intermediaire*, cu dialogul între Doamna Verdurin și Domnul de Charlus din *Sodoma și Gomora* a lui Marcel Proust („Spuneți deci, Charlus, zise Doamna Verdurin, care începea să devină familiară, nu ați avea în fauburgul vostru vreun bătrîn nobil ruinat care mi-ar putea servi ca portar ? — Dar desigur... dar desigur..., răspunse D-l de Charlus surîzînd cu un aer bonom, dar nu vă sfătuiesc s-o faceți. — De ce ? — Pentru că eu cred că vizitatorii eleganți nu vor trece mai departe de poartă.")

și anume că „implicitul acestui enunț nu capătă în el însuși sensul său, decît dacă este replasat în cadrul *enunțării* sale" este perfect justificată. Și validă este și concluzia că în contextul unei clase care „și-a pierdut poziția dominantă în raporturile de producție și care nu-și susține pretențiile decît prin poziția pe care încă o ocupă în spiritul noii clase dominante", Proust însuși devine subiectul analizei, el impunîndu-ne să participăm la plăcerea pe care o resimte în fața replicii D-lui de Charlus, deși, paradoxal, și el face parte din noua clasă dominantă. Flauhault raționează deci corect: „...autorul *Căutării timpului pierdut* nu este mai puțin supus ca Doamna Verdurin idealului aristocratic (supunere pe care romanul burghez francez o atestă dealtfel pe larg) ..." [33]. Numai că această „dezvăluire" a aceea ce este, și care „trădează" angajarea criticii prin „violența" actului său, rămîne, în ultimă instanță, neutră axiologic. „Plăcerea" degajării sensurilor implicite poate fi încercată și în cazul unui alt roman de tipul *Căutării...*, care nu are însă valoarea acestuia. *) Exacerbarea cercetărilor critice științifice, ce duc la un grad din ce în ce mai ridicat al *cunoașterii* operei, devine „tragedia criticii" care se vrea a fi concomitent prospecție obiectivă și proiecție subiectivă, axiocentrică. Sîntem în consonanță cu S. Doubrovsky a-

---

*) Se poate aplica, de exemplu, în cercetarea „faptului poetic" perspectiva propusă de A. J. Greimas și colaboratorii săi în *Essais de Semiotique poétique* ce constată că teoria care dă seama de discursul poetic se lovește de două probleme: a) a recunoaște că el este în realitate *„un discurs dublu,* deplasîndu-și articulațiile pe două planuri — acela al experienței și acela al conținutului..." și b) a stabili, după *decupajul* discursului în unități de dimensiuni variabile de la mărimile totalizatoare care sînt obiectele poetice discrete pînă la elementele minimale și după distingerea *nivelurilor lingvistice de analiză*, tipologia *corelațiilor* posibile între planurile expresiei și conținutului; pentru a institui *o tipologie de obiecte poetice*". [34] Dacă rezolvarea acestor probleme în actul lecturii critice impune ca „facerea semiotică" să fie definită ca un praxis științific ce leagă teoria de practică, construitul și observabilul, ea este totuși lipsită de capacitatea de a afirma noi valori, rămînîndu-i doar de *a propune* validarea celor existente deja dintr-o perspectivă specializată.

ţunci cînd declară : „Uneltele savante nu mai sînt decît cîrje inutile atunci cînd omul trebuie să-şi inventeze sensul vieţii : ...măsurînd textul, criticul se măsoară cu textul, şi-şi dă astfel propria lui măsură.“ [35]

*

Adevărata probă a criticii se face atunci cînd încearcă să treacă de la propunerea la afirmarea valorilor. A realiza sisteme critice pe baza unor sisteme estetice, a impune distincţii şi opoziţii între fenomene de ansamblu şi fenomene specifice (de genul limbaj comun — limbaj poetic), nu înseamnă nimic în raport cu strălucirea operei noi care pare a se impune de la sine. Această „neutralizare axiologică“ a analizelor particulare le îndepărtează de „neliniştea“ fundamental estetică a operei vii. Fără să vrea, critica modernă îşi însuşeşte damnarea criticii clasice : inhibiţia în faţa judecăţii. Pentru că, dacă clasicismul critic îşi construise un perimetru „ideal“, indubitabil alienat în faţa operelor, rebele, critica secolului XX, „ştiinţifică“, renunţă la judecată (concepută ca pronunţare), în favoarea dezvăluirii unei scheme universale în schematicitatea ei, alta însă cu fiecare proiecţie. Critica se raportează astfel la critică, polemica tinde să se generalizeze apărînd fenomenul paradoxal al îndepărtării de obiectul unic şi real pus în faţa ei, în favoarea căutării unor „etaje superioare“ cît mai adecvate pentru motivarea actului critic în sine.

Se poate vorbi de o „prudenţă“ a criticii moderne. Prea des revoluţiile realizate de opere au făcut din critică „remorca“ artei. Prea des opera contestată a cerut refacerea aparatajului critic pentru ca cercetătorii să se mai lase surprinşi. Trebuie, de aceea, să renunţăm la artă în favoarea analizei limbajului artei, să renunţăm la lumea suficientă sieşi a operei în favoarea Textului ? Este firesc, desigur, ca „ştiinţa limbajului“ să se intereseze de ceea ce este limbaj, adică de „textul literar“ cum enunţă R. Barthes, dar — ne întrebăm — oare valoarea operei poate fi explicată numai prin limbaj ?

Nimeni nu poate contesta achizițiile certe ale stilisticii, poeticii și semioticii. Grupul din jurul revistei *Tel Quel* are perfectă dreptate să susțină întemeierea unei „noi practici a scriiturii". O spune Philippe Sollers subliniindu-i și deschiderea spre etajele superioare.

„O nouă practică a scriiturii, dizolvînd efectele de «literatură» și criticînd formațiunile lor tranzitorii, poate consolida această «nouă practică a filozofiei, care este marxismul»..." [36]. „*Pornind de la practică,* scrie el, înseamnă că a devenit imposibilă, începînd cu o ruptură precis situabilă în istorie, considerarea scriiturii, ca un obiect care poate fi studiat pe altă cale decît aceea a scriiturii înseși (exercitarea sa în anume condiții). Altfel spus, problematica specifică a scriiturii se desparte masiv de mit și reprezentare pentru a se gîndi în literaritatea și spațiul său. Practica acesteia trebuie definită la nivelul «textului», dat fiind că acest cuvînt trimite de acum înainte la o funcție pe care, totuși, scriitura «nu o exprimă», dar de care *dispune*. Economie dramatică al cărei «loc geometric» nu este reprezentabil (ci se joacă)" [37]. Analiza „rupturilor" care trebuie să ducă la constatarea structurilor specifice diferitelor nivele ale limbajului, la sezisarea determinațiilor lor intime și de ansamblu, la surprinderea „crizelor" sale analoge crizelor instituțiilor sociale, arată că teoria critică nu mai vrea să fie „umilită" de „practica" propriu-zisă a creației. Arta se transformă în Text, în practică textuală și înțelegerea „rupturilor" se poate realiza numai prin revoluționarea „cadrelor epistemologice" care le-au generat. Nu interesează deci valoarea, ci „practica semnificantă", nu contează deci genurile artistice, ci doar fundamentul lor posibil care este limbajul. Textul trebuie, prin urmare, „deconstruit", în artă, semnificantul devenind generator, ceea ce face ca limbajul specific să nu mai corespundă „modelului semnului și al comunicării", textul nemaifiind de aceea depozitarul sensului, ci producîndu-l. În context, criticii i se relevă necesitatea unei noi „metode de lectură". Considerarea limbajului ca o totalitate de „semne de schimb", avînd „valoare de schimb", nu este suficientă pentru des-

cifrarea textului, limbajului trebuind să-i fie recunoscută şi „valoarea de întrebuinţare". În acest mod, se pot pune în raport „supradeterminările" de ansamblu, se pot elimina chestiunile nevralgice ale definirii valorii în artă în favoarea unei restructurări a teoriei *despre* ea, ea însăşi încetînd a mai fi considerată altfel decît „practică productivă". În felul acesta, va considera acelaşi Ph. Sollers, „Scriitura şi textul sînt *interioare* modurilor de producţie materiale. Funcţia lor este de a face să apară materialitatea mizelor simbolice ale unei faze istorice date şi mai ales scena conflictelor filozofice şi politice, conform unui mod specific, relativ autonom".[38] O asemenea perspectivă nu poate fi contestată. O întrebare inocentă se pune însă : dincolo de descifrarea şi de eliminarea cadrului epistemologic al „textului burghez", cum distingem totuşi, în planul aceluiaşi limbaj (cel poetic) diferenţa (dincolo de valoarea lui de schimb şi valoarea lui de întrebuinţare) de valoare în sine, pentru că, dacă „procedeul" revoluţionar al „noii lecturi" ne permite o înţelegere decisivă a contextelor textului şi a modului lui specific de funcţionare, el nu ne dă nici o posibilitate pentru opţiunea axiologică. Pe ce criterii alegem pentru analiză un text sau altul şi pe ce motiv, dincolo de operaţiile menţionate, considerăm că unul sau altul merită „lectura". Întrebarea iniţială revine şi în acest context. *)

Încă o dată problema trebuie reluată. Grupul *Tel Quel* realizează o mutaţie principială a tezei marxiste după care cei ce muncesc (şi scriitura reprezintă o muncă) sînt făuritorii progresului istoric, prin „generalizarea" procesului

---

*) Deşi reprezentanţii grupului „Tel Quel" reclamă alături de surse freudiene sau structuraliste şi critica economiei clasice realizată de Marx, ajungînd la concluzii extrem de interesante în analiza limbajului şi a textului, credem că în cazul limbajului poetic, dincolo de forţa ideologică, teoretică şi practică (apanajul „scriiturii") şi de relevarea relaţiilor — în ultimă instanţă sociale — ascunse de el, „simpla" lui analiză, ca „text" în cazul unei opere noi, nu are neapărat relevanţă axiologică. Chiar dacă termeni ca „operă", „subiect", „artă" şi implicit „valoare", devin termeni „fictivi", inoperanţi, trebuie observat că, alături de achiziţiile certe în demonstrarea supradeterminării limbajului,

muncii avînd loc și o procedură de demistificare a activității spirituale, care depinde pînă la urmă de condițiile de viață socială. „Ce altceva ne arată istoria ideilor decît că *producția* (s. n.) intelectuală se transformă odată cu cea materială“, scriu Marx și Engels în *Manifestul Partidului Comunist.* [39] Dar dacă pentru Marx creația culturală își are resursele în istoria concretă a omului considerat ca ființă socială activă, angajată în procesul muncii și concomitent în procesul creării propriei sale lumi istorice și a culturii, pentru teoreticienii criticii textului ce se reclamă de la el, limbajul poetic devine el însuși muncă, muncă specificizată (dar care muncă nu se specificizează !), ce nu mai reprezintă un proces de creație *singularizat,* suprastructurat pe procesul (el însuși creator) al muncii sociale. Și dacă pentru definirea structurilor și a determinațiilor limbajului poetic în genere o asemenea atitudine teoretică devine valabilă, nu trebuie nicidecum să uităm că, după Marx, creativitatea umană, cultura însăși sînt condiționate *în ultimă instanță* de muncă, ce „este în primul rînd un proces în care omul mijlocește, reglementează și controlează prin propria sa activitate schimbul de substanțe dintre el și natură... Acționînd astfel asupra naturii exterioare și transformînd-o, el transformă, totodată, propria sa natură.“ [41] Cultura cu valorile ei reprezintă un ansamblu dinamic autonom, fundamentată desigur istoric în determinarea de ansamblu a etapei sociale date. Nu trebuie însă urmărită de aici o confu-

---

care în condițiile cadrului epistemologic burghez tinde să se calchieze după structurile sociale reale, problema „valorii unice“, specifice *unei* opere, rămîne. Chiar dacă *demonstrăm* echivalențele dintre muncă și scriitură, sens și valoare (în accepțiunea de valoare de schimb și întrebuințare a semnului), exploatarea muncii și exploatarea scriiturii — cum o face J. J. Gaux în studiul *Marx et l'inscription du travail* [40], chestiune *în genere* acceptabilă — și în cazul de față validă — problema se pune totuși altfel din perspectiva *unei axiologii marxiste,* în care riscul confundării în artă a *valorilor* cu *bunurile* nu apare. Intuim că, deși ar fi acceptat dezvoltarea teoriei sale în planul de ansamblu al textului „care produce“, în privința definirii valorii unei opere, Marx ar fi fost probabil mai circumspect decît „elevii“ săi de la revista amintită.

zie între ceea ce Rickert ar numi bunurile în care se înfăptuiește „ordinea valorică“ și „în-sinele“ valorilor. Limbajul poetic reprezintă „un bun“ afectat de ordinea valorică, un cîmp, cum îl numește J. J. Gaux, privilegiat al ideologiei, dar el nu poate fi confundat cu valoarea „în-sine“ pe care „creația“ o realizează cu ajutorul lui într-o operă. Și dacă semiologii, stiliștii, gramatologii etc, ajung la „situarea specificului literar“ [42] după cum consemnează cercetătorul Livius Ciocârlie, aceasta nu înseamnă că dau seama de valoarea unei *anume* opere dincolo de valoarea textului. Textul nu poate surprinde condiția subtextului și pretextului, el luminează inconștientul participant la semnificare, Eu-l ca semnificant realizînd ceea ce J. Lacan a numit „desemnarea subiectului enunțării“, pe care însă „nu-l semnifică“. [43] Textul ca productivitate, ca intertextualitate, ca scriitură și lectură devine obiectul fundamental al criticii noi. Un obiect ce poate duce la propunerea unei valori, chiar și la afirmarea ei fără a fi însă responsabil de ea. *)

Dacă „marea estetică“ se retrage din spatele criticii în favoarea unei „științe umaniste“ sau în favoarea discursului filozofic propriu-zis, aceasta este rezultatul neîncrederii criticului în... propriile sale mijloace. Pentru că judecata cere ceva mai mult decît înțelegerea și pentru că judecata exactă nu pare a fi posibilă, criticul renunță la ea, încercînd în schimb, cu resursele pe care alte domenii ale

---

*) În fapt, critica „telquelistă“ este interesantă și atrăgătoare. Fragmentul aplicării ei, pe care-l preluăm din Ph. Sollers, capătă dimensiunile reale ale criticii extraestetice, ce nu urmărește — totuși — decît surprinderea sensului. „Trebuie să înțelegem deci că textul este el însuși ceea ce este arătat în timpul cîtorva clipe“; că, deși durînd sub privire, el trebuie să manifeste această calitate instantanee, această experiență în care viziune sau gîndire, cuvinte sau idei, lume și sens sînt în perspectiva unei unități creatoare de limbaj. Unitate ireductibilă, inaccesibilă, nearătînd niciodată din ea decît peisaje duble, cuplu urît de o „singulară odihnă“. „Aceste două tipuri care trec / Figurate / Precum un automobil / Peste mine deodată / Doborîndu-mă“. „Fragmentarea este sursa“ : astfel începe un alt „peisaj“. În fapt sîntem puși de fiecare dată în fața unui raport de contradicție

spiritului i le pun la îndemînă, să realizeze ceea ce am putea numi „comprehensiunea totală".

Grupuri structuraliste, structuralist-marxiste, psihanalitice sau freudo-marxiste, sociologizante etc, urmăresc acea cuprindere a operei care să fie exhaustivă, totală. Renunțarea la estetică nu înseamnă însă renunțarea la un principiu estetic. Descrierea la care metodele pozitive împing critica are totuși un țel principial și fundamental estetic și anume acela de a dovedi particularitatea specifică a unei forme suficiente sieși a spiritului uman. Numai că, în ciuda dovezilor certe și certificate a specificizării, ele nu vor da seama total de valoarea acestui fenomen universal și concret care este opera. Este cert că Flaubert a resimțit „teroarea" tatălui și s-a „îmbibat" cu ideologia mediului său social, este cert că prin conținuturile implicite ale dialogurilor dintre personajele sale, Proust „trădează" complexele clasei dominante, tot așa cum este cert că analiza scriiturii relevă atît munca „scripturală" în text cît și clivajele între valorile limbajului. Dar nici una din criticile „științifice" nu afirmă o nouă valoare. Nu putem renunța la descoperirile lor, dar nici nu le putem accepta total. Nu valoarea estetică a unei opere este surprinsă de critica „telquelistă", ci sensul „textului" ei. Un roman, să zicem *Moromeții* al lui Marin Preda, nu este *o* valoare datorită perspectivei sociologice și etice asupra lumii rurale, sublimată în text. „Tipurile" din roman, structurile tradiționale, psihologia țărănească, structurile specifice limbajului rural, pot fi

---

între părțile imediate și ansamblul lor. „Iată un corp uman / Sau de asemenea iată-i în pușcărie / Dacă sînt demni de pușcărie..." etc. etc. Concluzia : „În totul noi avem o apercepție în care fragmentul de sens ipotetic este dat indisolubil cu lumea sa înconjurătoare, ceea ce ne amintește că *gîndirea nu este capabilă să se debaraseze de lume în favoarea sensului* (s. n.) : și aici reprezentarea totală, dedublată, introduce puțină retragere a spiritului din lectura obișnuită, într-o regiune de creșteri interioare și de torsiuni care îl vor plasa desigur pe „liniile prozei"[44]. Demistificarea creației prin analiza textului nu ajunge totuși la diferențierea axiologică în sine, pe care opera o cere, o necesită și o impune.

la fel de bine surprinse printr-o cercetare sociologică, etnologică sau lingvistică riguroasă. Nu „obiectul“ este judecat, ci, cum o spune G. Picon, „obiectul acestui obiect“. Exemplul lui Pierre Menard, cunoscutul personaj borgesian, care rescrie „Don Quijote“ poate fi acum reluat. Dar Pierre Menard modernul rescrie opera adăugîndu-i... note de subsol. Note de subsol ce o explică din punct de vedere tehnic. „Noul“ autor al lui „Don Quijote“ ne poate spune ce reprezintă opera, cum este ea, dar se pierde atunci cînd trebuie să demonstreze de ce tocmai *această* operă și nu alta este aleasă de el. Avem aici însă de-a face cu problema valorii și în artă valoarea este, întotdeauna, în primul rînd *o problemă estetică*.

Experiența estetică comportă, mai ales atunci cînd se concretizează în experiența critică, acea intuire și „comentare“ specializată a valorii, fără de care orice descriere „rațională“ nu mai poate fi merituoasă decît în sine, ca măiestrie tehnică a „tehnicii“ chestionării. Și dacă, datorită unicității și complexității „obiectelor“ sale, estetica este obligată la „trădare“, experiența critică ce actualizează generalizările ei este cu atît mai înrobită acestor „obiecte“ ce îi impun pronunțarea sau renunțarea la această pronunțare. Iar renunțarea înseamnă fie refugiul într-un dogmatism oarecare, fie perspectiva tehnică a unei „științe umane“ verificate.

Perspectiva negentropică a unei științe, perspectiva osificantă a unei dogme nu pot însă cuprinde întru totul un fenomen proteic și aparent entropic (întrucît există totuși o ordine a valorilor artei) în specificitatea lui. Cînd Nichita Stănescu era criticat de pe anume poziții dogmatice la apariția celor *11 Elegii* în „Scînteia“, el era lăudat de N. Manolescu în „Contemporanul“. Și chiar dacă critica ar fi adoptat o poziție „mută“, succesul de public demonstra că dialogul conștiinței cu opera funcționează axiologic. Opera își impune justiția, iar treaba criticii este de a grăbi sau întîrzia momentul acestei „justiții“.

Istoria operelor, istoria valorilor artei în succesiunea lor impune și orientează judecata critică, pregătește re-

cunoașterea și asimilarea noilor valori. Putem spune că „textele“ lui Mallarmé „în însăși structura lor“ se gîndesc ca producere, că reprezintă momentul „rupturii“ într-un „mod“ al limbajului poetic, dar analizele textelor nu ne arată de ce ele reprezintă, dincolo de „privilegierea“ lor, o valoare în sine. Analiza de text are însă meritul, ca oricare analiză științifică, de a sublinia trăsăturile specifice ale fenomenului de ansamblu. Analiza de text, ca și celelalte tipuri de analiză, are și meritul sublinierii cu și mai mare violență, chiar și atunci cînd nu o vrea, a necesității unei analize particularizate, de valoare. Pentru că dacă respectivele cercetări nu urmăresc decît descrierea caracteristicilor fenomenului, aceste caracteristici nu sînt posibile fără valorile ce le-au justificat. Ca și esteticile „științifice“, critica științifică pierde *ansamblul* totalității concrete care este opera, clarificările succesive realizate de ea cerînd însă imperios pînă la urmă „reîntoarcerea la obiect“.

Desigur, „noua critică“ poate surprinde, dincolo de reperele infrastructurale ale limbajului, diferențele specifice între diversele „texte“. O „lectură“ exhaustivă duce și la surprinderea motivațiilor psihanalitice și la definirea determinațiilor „supradeterminative“ și deci la recunoașterea „urmelor“ implicate în subtextul textului ca și la „dezvăluirea“ structurii proprii lui. Dar este oare relevantă — la urma urmei — punerea în mișcare a unei asemenea armături teoretice („Se screm munții...“ spune Vergiliu), pentru a demonstra, de exemplu, ceea ce Barthes descoperă în *Eseuri critice*, și anume că Voltaire a fost „un scriitor fericit“ ? Și cît de mult valorează această afirmație pe lîngă „trăirea“ pe care o resimțim dialogînd cu *Zadig* ?

Nimeni nu neagă, sperăm, importanța unei asemenea cercetări critice. Nu un prezumativ „relativism“ ne îndeamnă la a chestiona validitatea rezultatelor ei. Trebuie să fim de acord cu constatarea că judecata criticului modern, prin criteriile mult mai exacte pe care și le propune, ne apropie mai mult de operă decît critica

clasică. Dar — dacă clasicismul critic reprezenta lipsa unei judecăți de valoare — se pune în context, întrebarea, în ce măsură critica modernă reprezintă o afirmare a ei ? Nu cumva această critică „științifică“ se vădește a fi o manieră de a monografia opere deja recunoscute ? Critica pare a-și propune renunțarea la gust pentru a afirma... gustul.

Romantismul spărgea ordinea clasică, afirmînd dezordinea existentului *închipuit*. Modernismul aruncă peste bord totul în favoarea creației descătușate în mod absolut. Dar, din toate „florile“, puține rămîn. Și nu critica de „criteriu“ este întotdeauna cea care le alege. S-ar părea că operele se cheamă unele pe altele, s-ar părea că dincolo de ceea ce pare a fi „la modă“, la un moment dat, există o „solidaritate“ a operelor reușite de care, în ciuda eșecurilor sale, experiența critică dă totuși seama. O experiență critică fundată însă pe experiența cu operele, adică pe experiența estetică.

Într-adevăr, putem analiza critic, în diverse moduri, poemele lui Eminescu. Într-adevăr, putem constata justețea — afirmativă — a fiecărei maniere în legătură cu aceste poeme. Înseamnă oare acceptarea (sau respingerea) tuturor un „relativism“ critic ? O observație se impune : deși fiecare modalitate de a analiza ne spune *ceva* nou despre *cutare* operă, aceasta rămîne — dacă este deja — indiferent de ele, o valoare.

Manierele critice răspund unor anume mutații ale sensibilității axiologice. Ele nu definesc însă valoarea unei opere, cel mult o presupun sau o repun în discuție pentru a o sublinia ori contesta. Și cu fiecare operă nouă ce pare reușită, criteriile trebuie reinventate. Numai particularizînd specific și momentan experiența generalizată cu operele, experiența critică poate depăși „principiul mediocrității“ sau „principiul confortului“ cum le denumește A. Moles, referindu-se la Kitsch. Prin extincție putem spune că neînțelegerea fenomenului dialecticii particulare a obiectelor unice, individualizate, care sînt operele, ca și neînțelegerea rolului experienței gene-

ralizate cu ele, al experienței estetice, duce în cadrul unor doctrine critice oarecare la „confortul“ dogmei care impune mediocritatea, cumularea și inadecvarea.[45] Ca și în cazul problematic al realizării unei „ontologii particulare a umanului“, necesitatea teoretizării ontologice specifice a operelor, ea însăși „particulară“, se resimte și la nivelul criticii. Și aceasta pentru că dincolo de solul comun și fecund al experienței estetice care dă posibilitatea particularizării experienței critice se poate susține că fiecare operă reușită afirmă propria ei specificitate, un ideal de frumusețe propriu, ce „schimbă fața lumii“.

Cum putem însă constata aceasta? Nu comentînd „științific“ valorile *deja* recunoscute. Așa cum, în cazul general-umanului, individualitatea puternică, personalitatea zisă-istorică, sintetizează experiența (practica) anterioară a societății, propunînd căi (revoluționare) de devenire ulterioară, o operă nouă (în sensul propriu al termenului) generalizează experiența cu cele existente anterior, proiectînd căi nedeslușite încă ce vor modifica... „împrejurările“ și experiența. Rolul criticii aici se vădește, în capacitatea ei de *a indica* acele opere ce îmbogățesc istoria artei, ce schimbă cadrul referențial pe care ea însăși îl solicită. Ceea ce trimite totuși la necesitatea fundamentării estetice a judecății critice.

Și dacă — pînă la urmă — judecata critică nu poate defini valoarea, ea reprezentînd prin imediatitatea sa o manieră de a indica — mai mult sau mai puțin violent, mai mult sau mai puțin entuziast — apropierea sau deosebirea operei noi de operele înregistrate ca valori, resuscitate ca valori în cadrul mutațiilor sensibilității axiologice la care însăși istoria operelor concură, acest lucru nu înseamnă renunțarea la critică sau condamnarea ei pentru... relativism.

Așa cum pentru opinia publică faptele unei personalități istorice capătă în momentul realizării lor o strălucire deosebită pe care apelul la istorie și distanțarea istorică le cataloghează ca gratuite sau esențiale pentru etapa dată, opera nouă are — momentan — pentru critic, efectul „flash-ului“. Reluarea experienței istorice

şi înscrierea semnificativă a operei noi în această experienţă atenuează oricum primul moment, dîndu-i abia după aceea o „strălucire" durabilă sau o uitare. Ceea ce nu înseamnă că trebuie să recomandăm criticii abţinerea de la judecată.

Afirmaţia este valabilă şi pentru critica ce refuză metodologia generală pe care o propune estetica. Chiar evitînd judecăţile estetice, totalizatoare prin definiţie, o critică „ştiinţifică" nu poate uita *totalitatea* în „aprecierea" noului.

*

Critica particularizantă, de criteriu, nu este singura formă a criticii. Nemulţumirea faţă de critica „impresionistă" a împins spiritul la rigoare ştiinţifică datorită „fragilităţii" ei intrinseci. Critica impresionistă, ce reprezenta o critică estetică în principiu, s-a perimat prin propria-i insuficienţă, prin prea marea ei suficienţă. Necesitatea unui limbaj clar, a unei lumi a sensului unic, desemnat prin criterii anterioare şi exterioare, chiar dacă estetice, a dus critica la autodamnare, la nevoia particularizării riguroase.

Arta este o dinamică ce se măsoară doar prin sine şi faţă de sine. Persistenţa unor criterii ţine de nostalgia gustului critic şi nostalgia criteriilor împinge la căutarea lor. Există o tendinţă justificabilă a criticii de a impune criterii raţionale, există o justificare a încăpăţînării de a impune *unele* criterii, dar nici o tendinţă şi nici o justificare nu ne duce la proiecţia estetică de ansamblu a criticii. Temîndu-se de o judecată generală asupra operei, criticul apelează la o judecată de criteriu, *militează* pentru o judecată de criteriu şi din nevoia de a acoperi insuficienţele acesteia. Pentru că opera nouă dărîmă criteriile, pentru că *un* criteriu axiologic nu poate suplini *totalitatea* criteriilor, aşa cum partea nu poate înlocui întregul. Critica este silită să mintă şi minciuna constă în încercarea de a valida cu fiecare operă nouă o valoare intuită, dar niciodată deplin explicată.

Şi atunci... „de ce noua critică" ?

Întrebarea capătă un sens pur retoric dacă ne gîndim la ceea ce, anterior, am surprins în reflecțiile lui S. Doubrovsky. „Nu te naști critic, după cum nu te naști poet : devii prin muncă. Critica trebuie nu numai să integreze toate cunoștințele pertinente referitoare la obiectul ei (ea traversează deci o «zonă de obiectivitate» și este modificată de procesul acesta), dar implică și o conștiință deplină a raporturilor ei fictive cu obiectul și, prin el, cu lumea. Există deci o dialectică proprie criticii, care merge de la subiectul nereflexiv (lectura) la subiectul reflexiv (sinteză a sensului), trecînd prin cunoașterea obiectului (varietate a nivelelor de semnificație), și în care impresia este negată de cunoaștere pentru a fi în același timp regăsită și depășită de judecată“ [46]. Dar „lucrarea“, practicizarea eului critic, transformarea lui dintr-un eu „natural“ într-un eu „cultural“ nu este suficientă pentru realizarea judecății de valoare. Critica trebuie să fie mai mult decît recunoașterea aparenței unei opere la planul complex al artei. Critica trebuie să fie, concomitent, și ierarhizare, polarizare, categorisire. Eul „cultural“ al criticii trebuie să fie mai mult decît o critică a imediatității : el trebuie să facă apel neapărat la experiența generalizată cu operele și mai mult decît atît, trebuie să se sprijine pe acea concepție generală, oricît de schimbătoare și de „inadecvată“ ar fi ea, care este estetica. Pentru că numai la nivelul „marii estetici“ întîlnim o proiecție axiologică de ansamblu ; pentru că numai particularizînd la o operă această proiecție, putem da seama — parțial ! de aspirația spre valoare a respectivei opere. Opera însăși degajă o anume structură estetică și sarcina criticii trebuie să fie cel puțin aceea de a „simți“, de a „numi“ această structură. Estetica tinde spre reprezentarea unui anume „model“ de operă, a unei „scheme“ generale, valabilă axiologic, a ei. Critica postulează acest model într-o operă și îl aplică — eventual — la altele. O asemenea perspectivă implică însă — am văzut deja — pierderea diversității. Și fără acceptarea diversității nu putem conclude existența unei totalități suficiente sieși. **Nu totalizarea**

criteriilor este de aceea imposibilă, ci imposibilitatea de a găsi criterii totalizatoare care să corespundă în mod absolut unei *totalități concrete*.

Critica este legată de sezisarea imediată a acestei totalități concrete și, oricît s-ar forța, ea nu o poate epuiza pentru că vrînd-nevrînd ajunge la susținerea pregnantă a *unui* criteriu. Estetica nu poate fi nici ea o însumare mecanică a tuturor criteriilor și, prin urmare, nu poate — totuși — oferi judecăți particularizatoare asupra operelor. Critica încearcă deci o fundamentare în estetică — prin particularizarea unor criterii, iar estetica se realizează prin generalizarea experienței critice. Problema valorii operei aici se află, între aceste două planuri limită.

Dar ea rămîne încă de rezolvat.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

CAPITOLUL I

1. MARX, ENGELS — *Opere alese*, vol. 2, ESPLP, 1954, pag. 554.
2. *Ibid*, pag. 554.
3. R. ESCARPIT, *Literar și social*, Ed. Univers, 1974, p. 9.
4. L. LAVELLE, *Traité des valeurs*, tome 1, PUF, Paris, 1954, p. 554.
5. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit H. Albert, Mercure de France, Paris, 1921, p. 35.
6. L. GRÜNBERG, *Axiologia și condiția umană*, E.P., 1972, p. 112.
7. NIETZSCHE, Op. cit., p. 82
8. N. TERTULIAN, *Studiu introductiv la A. Schopenhauer*, în „Studii de estetică", Ed. științifică, 1974, p. 33.
9. A. SCHOPENHAUER, *Studii de estetică*, Ed. Științifică, 1974, p. 33.
10. *Ibid.*, pag. 74.
11. M. DUFRENNE, *Fenomenologia experienței estetice*, Ed. Meridiane, 1976, p. 32.
12. MARX, *Introducere la Contribuții la critica economiei politice*, în Marx, Engels, Opere, vol. 13, E.P., 1962, p. 8—9.
13. ȘTEFAN MORAWSKI, *Marxismul și estetica*, Ed. Meridiane, 1977, p. 71.
14. *Ibid.*, p. 71.
15. MARX, *Manuscrise economico-filozofice din 1844*, în Marx, Engels *Opere*, vol. 13, E.P., 1962, p. 666.
16. ST. MORAWSKI, *Op cit.*, p. 75.
17. *Ibid.*, p. 71.

18. W. HOFMANN, *Fundamentele artei moderne*, Ed. Meridiane, 1977, p. 24.
19. H.ISTVAN, *Kitsch-ul — fenomen al pseudoartei*, E.P., 1973, p. 59—60.
20. M. DUFRENNE, *Pentru om*, Ed. politică, 1971, p. 255.
21. W. HOFMANN, *Op. cit.*, p. 23.

CAPITOLUL II

1. W. HOFMANN, *Op. cit.*, p. 35.
2. *Ibid.*, p. 37.
3. MAX DVORAK, *Idealism și naturalism în sculptura și pictura gotică*, în W. Hofmann, *Op. cit.*, p. 43.
4. I. KANT, *Critique du jugement*, trad. Gibelin, Paris, 1942, p. 47.
5. I. KANT, *Critica rațiunii practice*, Ed. Științifică, 1972, p. 31.
6. HEGEL, *Culegeri de estetică*, Ed. Academiei R.S.R., 1966, p. 13.
7. *Ibid.*, p. 15.
8. *Ibid.*, p. 16.
9. A. SCHOPENHAUER, *Op. cit.*, p. 98.
10. *Ibid.*, p. 104.
11. A se vedea Sartre, *Baudelaire*, EPLU, 1969.
12. W. HOFMANN, *Op. cit.*, p. 40.
13. MARX, *Teze despre Feuerbach*, în Marx, Engels, *Opere*, vol. 3, E.P., 1958.
14. A. RIEGL, *Spätrömische Kunstindustrie*, Wien, 1972, p. 9.
15. W. WORRINGER, *Abstracție și intropatie*, Ed. Univers, 1970, p. 37—39.
16. L. BLAGA, *Artă și valoare*, Ed. Fundațiilor pentru literatură și artă, 1939, p. 122.
17. G. CĂLINESCU, *Principii de estetică*, EPL, 1968, p. 347.
18. HEGEL, *Op. cit.*, p. 435.
19. *Ibid.*, p. 445
20. *Ibid.*, p. 196.

21. J. HRISTIČ, *Formele literaturii moderne*, Ed. Univers, 1974, p. 27.
22. L. GRÜNBERG, *Cunoașterea artistică și sociologia cunoașterii*, în *Conceptul de realitate în artă*, Ed. Univers, 1972, p. 76.
23. R. INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1960, p. 16—17.
24. I. TÎNIANOV, *Problema stihovo iazîka*, Leningrad, 1924, p. 7.
25. R. INGARDEN, *Op. cit.*, cap. IV.
26. Antologia „Oulipo" în *La litterature potentielle*, nr. 289, p. 185.
27. J. STAROBINSKI, *Les mots sous les mots*, Gallimard, 1971, p. 7.
28. G. GENETTE, *Figures*, Ed. du Seuil, 1966, p. 70 (A se vedea și ed. românească, Ed. Univers, 1978, cap. Structuralismul și critica literară).
29. H. ISTVAN, *Op. cit.*, p. 63.
30. T.TODOROV, *Categoriile narațiunii literare* în „Communications" nr. 8, 1966.
31. B. TOMAȘEVSKI, *La nouvelle école d'histoire litteraire en Russie*, în „Revue des études slaves", 1928, p. 238—239.
32. J. PIAGET, *Structuralismul*, cap. introductiv, Ed. Științifică, 1973, p. 7.
33. *Poetică și stilistică — orientări moderne*, Ed. Univers, 1972, p. CV.
34. P. RICOEUR, *Structure et hermeneutique*, în „Rev. Esprit", nov. 1963.

CAPITOLUL III

1. NIETZSCHE, *Op. cit.*, p. 181.
2. ROLF—RECKNGEL—GEORG HEYM, *Der den Weg nicht weiss*, NDL, nr. 12, 1962.
3. AL. BOBOC, N. HARTMANN, *Estetica*, Ed. Univers, 1974, Studiu introductiv, p. VI.
4. M. DUFRENNE, *Op. cit.*, p. 21—23 (vol. I.).
5. *Ibid.*, p. 25—29.

6. J. P. SARTRE — *L'imaginaire*, Paris, 1948, p. 33.
7. R. INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk*,... p. 387.
8. M. DUFRENNE, *Op. cit.*, vol. I, p. 151.
9. Idem, *Esthetique et Philosophie*, Klincksieck, 1967, p. 107.
10. Idem, *Fenomenologia*... I, p. 268.
11. *Ibid.*, II, p. 11.
12. *Ibidem*, II p. 18—22.
13. *Ibid.*, *II*, p. 56.
14. *Idem*, La notion d'apriori, PUF, 1959, p. 97.
15. N. HARTMANN, *Estetica*, Ed. Univers, 1974, Introd. p. 3.
16. AL. BOBOC, *Op. cit.*, p. XVII—XVIII.
17. N. HARTMANN, *Op. cit.*, p. 120.
18. *Ibid.*, p. 7.
19. AL. BOBOC, *Op. cit.*, p. 29.
20. N. HARTMANN, *Op. cit.*, p. 21.
21. *Ibid.*, p. 80.
22. *Ibid.*, p. 77—82.
23. *Ibid.*, p. 91
24. *Ibid.*, p. 183—185.
25. *Ibid.*, p. 256.
26. G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Estetica contemporană*, Ed. Meridiane, 1976, II, p. 212.
27. N. HARTMANN, *Op. cit.*, p. 315.
28. *Ibid.*, p. 347.
29. G.MORPURGO-TAGLIABUE, *Op. cit.*, II, p. 229.
32. AL. BOBOC, *Op. cit.*, p. XLVI.
33. T. VIANU, *Estetica*, E.P.L., 1968, p. 4.
34. R. INGARDEN, *Studii de estetică*, Ed. Univers, 1978, p. 345—346.
35. N. VANINA—R. INGARDEN, *Studii de estetică*, prefață „Schema unei literaturi posibile", p. 24.
36. R. INGARDEN, *Przezycie-dzielo-wartosc*, Krakow, 1966, p. 100 și 183 (apud. N. Vanina, lucr. cit.).

37. M. SCHELER, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Neue Versuch der Gründlegung eines ethischen Personalismus, 3 Aufl, N. Niemeyer, Malle, 1972, p. 217.
38. L. GRÜNBERG, *Axiologia și condiția umană*... p. 109—110.
39. N. HARTMANN, *Op. cit.*, p. 395.
40. *Ibid.*, p. 396.
41. G. LUKÁCS, *Estetica*, Ed. Meridiane, 1972, I, p. 753—754.
42. L. GRÜNBERG, *Op. cit.*, pag 115.
43. N. HARTMANN, *Op. cit.*, p. 396.
44. *Ibid.*, p. 507—508.
45. L. BLAGA, *Trilogia culturii*, E.L.U., 1969, p. 417.
46. M. DUFRENNE, *Fenomenologia*... I, p. 36.
47. N. HARTMANN, *Uber die Stellung der Ästhetischen Werte im Reich der Werte Uberhaupt*, in *Kleinere Schriften Cambridge Mass*, 1962, III, p. 321.
48. MARX, ENGELS — *Manuscrise economico-filozofice din 1844*, în *Scrieri din tinerețe*, E.P., 1968, p. 581.
49. T. VIANU, *Arta și frumosul*, 1933, p. 136.
50. CAMIL PETRESCU — *Teze și antiteze*, Ed. Minerva, 1971, p. 174—182.
51. I. IANOȘI, *Schiță pentru o estetică posibilă*, Ed. Eminescu, 1975, p. 170.
52. M. NAIDIN, *De la estetica informațională la estetica cibernetică* în „Noi criterii, noi direcții în cercetarea estetică", Ed. Dacia, 1972, p. 40.
53. M. BENSE, *Mică estetică abstractă*, în „Estetică, informare, programare", Ed. Științifică, 1972, p. 77.
54. RADU CEZAR, *Ontologia semantică a informației estetice*, în „Estetică, informare..." p. 120—121.
55. T. VIANU, *Estetica*, I, Fundațiile pentru literatură și artă, 1934, p. 245.

CAPITOLUL IV

1. I. IANOȘI, *Estetica*, Ed. didactică și pedagogică, 1978, p. 214.
2. *Ibid.*, p. 101—102.
3. N. TERTULIAN, *Critică, estetică, filozofie*, Ed. „Cartea românească", 1972, p. 303.

4. W. HOFMANN, *Op. cit.*, p. 269.
5. *Ibid.*, p. 269—270.
6. *Ibid.*, p. 273.
7. L. BLAGA, *Ființa istorică*, Ed. Dacia, 1977, p. 30.
8. J. P. SARTRE, *L'imaginaire*, Paris, 1948, p. 245.
9. G. LUKACS, *Estetica...* I, p. 812.
10. N. TERTULIAN, *Op. cit.*, p. 249.
11. *Ibid.*, p. 265.
12. L. GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964, p. 226.
13. M. TERTULIAN, *Op. cit.*, p. 276.
14. G. LUKACS, *Op. cit.*, I, p. 811.
15. *Ibid.*, I, p. 763—764.
16. TH. W. ADORNO, *Erpresste Versähnung*, în *Noten zur Literatur* 1958, II, p. 68 (apud. N Tertulian, op. cit.).
17. ȘTEFAN MORAWSKI, *Marxismul și estetica*, II, p. 193—194.
18. N. TERTULIAN, *Op. cit.*, p. 249.
19. G. MORPURGO—TAGLIABUE, *Op. cit.*, II, p. 31.
20. G. LUKACS, *Prolegomeni ad un estetica marxista*, Einaudi, 1957, p. 249—251.
21. G. MORPURGO—TAGLIABUE, *Op. cit.*, II, p. 34.
22. G. LUKACS, *Estetica...*, I, p. 265.
23. N. TERTULIAN, *Op. cit.*, p. 310.
24. G. CĂLINESCU, *Principii de estetică*, Ed. 1939, p. 114.
25. P. ZARIFOPOL, *Pentru arta literară*, Ed. fundațiilor, 1933 I, p. 361.
26. L. GRÜNBERG, *Axiologia și condiția umană...*, p. 189.
27. G. LUKACS, *Teoria romanului*, Ed. Univers, 1978, p. 43—44.
28. I. IANOȘI, *Op. cit.*, p. 80—81.
29. H. FOCILLON, *Viața formelor*, Ed. Meridiane, 1977, p. 22.
30. I. IANOȘI, *Op. cit.*, p. 81.
31. L. PAREYSON, *Estetica. Teoria formativității*, Ed. Univers, 1977, p. 65.

32. G. DELLA VOLPE, *Critica gustului*, Ed. Univers, 1975, p. 20.
33. L. PAREYSON, *Op. cit.*, p. 42—43.
34. *Ibid.*, p. 44.
35. AL. TĂNASE, *Problema realului în arta fantastică*, în *Conceptul de realitate în artă*, Ed. Meridiane, 1972, p. 36.
36. P. FRANCASTEL, *Figura și locul — ordinea vizuală a Quattrocento-ului*, Ed. Univers, 1971, p. 352—353.
37. TH. W. ADORNO, *Dialectique négative*, Payot, Paris, 1978, p. 317.

CAPITOLUL V

1. MARX, *Manuscrise economice din anii 1857—58*, în Marx, Engels, *Opere*, vol. 13, E.P., 1964, p. 673.
2. J. P. SARTRE, *Questions de méthode*, Gallimard, Paris, 1976, p. 73.
3. *Ibid.*, p. 76.
4. *Ibid.*, p. 82.
5. *Ibid.*, p. 81.
6. *Ibid.*, p. 88.
7. G. LUKACS, *La signification présente du réalisme critique*, Gallimard, Paris, 1960, p. 89.
8. G. LUKACS, *Estetica*, I, p. 567.
9. H. ISTVAN, *Op. cit.*, p. 20.
10. G. LUKACS, *Op. cit.*, I, p. 575.
11. *Ibid.*, p. 526.
12. J. P. SARTRE, *Situations*, I, „Aminadab“, Gallimard, Paris, 1978, p. 131.
13. cf. G. DELLA VOLPE, *Op. cit.*, p. 201—202.
14. I. IANOȘI, *Schiță...*, p. 25.
15. MARX, *Teze, ...*, în Marx, Engels, *Opere*, vol. 3, E.P. 1958.
16. I. IANOȘI, *Op. cit.*, p. 28.
17. GAËTAN PICON, *Scriitorul și umbra lui*, Ed. Univers, 1973, p. 188.

18. RENÉ WELLEK, *Istoria criticii literare moderne*, Ed. Univers, 1974, I, p. 33.
19. G. PICON, *Op. cit.*, p. 190.
20. R. WELLEK, *Op. cit.*, pp. 44—65
21. I. CRISTOIU, *Propunere pentru o posibilă istorie a literaturii române contemporane*, rev. „Amfiteatru" nr. 1/1981, p. 8.
22. G. PICON, *Op. cit.*, p. 192.
23. HUGO FRIEDERICH, *Structura liricii moderne*, E.L.U., 1969, p. 31.
24. BAUDELAIRE, *Curiozități estetice*, Ed. Meridiane, 1971, p. 10.
25. G. PICON, *Op. cit.*, p. 195.
26. LOUIS ALTHUSSER, *Citindu-l pe Marx*, E.P. 1970, p. 27—28.
27. R. WELLEK, *Op. cit.*, p. 35.
28. ROMUL MUNTEANU, *Metamorfozele criticii europene moderne*, Ed. Univers, 1975, p. 10.
29. G. E. CLANCIER, *Panorama critique, De Rimbaud au surrealisme*, Seghers, Paris, 1955, p. 8—9.
30. SERGE DOUBROVSKY, *Corneille et la dialectique du héros*, Gallimard, Paris, 1963, p. 15.
31. R. MUNTEANU, *Op. cit.*, p. 11.
32. S. DOUBROVSKY, *De ce noua critică ?* Ed. Univers, 1977, p. 274—275.
33. cf. FRANÇOIS FLAHAULT, *La parole intermédiare*, Ed. du Seuil,
34. cf. *Essais de semiotique poetique*, Larousse, Paris, 1972, p. 7-8.
35. S. DOUBROVSKY, *De ce noua...*, p. 277—278.
36. PH. SOLLERS, *Thèse gènerale*, Tel Quell, 1968, p. 10.
37. PH. SOLLERS, *Logiques*, Ed. du Seuil, coll. Tel Quell, 1968, p. 10.
38. PH. SOLLERS *Thèse gènerale...*
39. cf. J. J. GOUX, *Marx et l'inscription du travail*, în *Théorie d'ensemble*, Ed. du Seuil, 1968, p. 209—210.
40. MARX, ENGELS, *Manifestul Partidului Comunist*, în *Opere*, vol. 4, E.P., 1958, p. 486.

41. MARX, *Capitalul*, vol. I., în Marx, Engels, *Opere*, vol. 23, E.P., 1966, p. 190.
42. LIVIUS CIOCÂRLIE, *Realism și devenire poetică*, Ed. Facla, 1974, p. 170.
43. JACQUES LACAN, *Ecrits*, II, Ed. du Seuil, coll. Points, 1966, p. 159.
44. PH. SOLLERS, *Logiques*, p. 207—209.
45. cf. ABRAHAM MOLES, *Psihologia Kitsch-ului*, Ed. Meridiane, 1980, p. 61—66.
46. S. DOUBROVSKY, *Op. cit.*, p. 278—279.

SUMAR

Lector : SANDA ANGHELESCU
Tehnoredactor : VICTOR MAŞEK



Bun de tipar : 24.04.1983. Coli tipo : 15



Tiparul executat sub comanda 5045/983 la
INTREPRINDEREA POLIGRAFICA BACAU,
Str. Eliberării nr. 63.



Lucrarea a fost tipărită pe hîrtie
fabricată la C.C.H. Letea — Bacău

„Manierele critice răspund unor anumite mutaţii ale sensibilităţii axiologice. Ele nu definesc însă valoarea unei opere, cel mult o presupun sau o repun în discuţie pentru a o sublinia ori contesta. Şi cu fiecare operă nouă ce pare reuşită, criteriile trebuie reinventate."

TOMA ROMAN, născut în 1949, este doctor în filosofie. Debutul editorial îl constituie volumul de poezii Arcedava (1976), urmat de un al doilea volum de versuri Cartea cu immanuel (1981). Autor a numeroase studii şi eseuri publicate în revistele de specialitate, în prezent este asistent la catedra de filosofie din A.S.E.

Lei 11,50